

الصَّوْرَةُ الفَنِيَّةُ فِي شِعْرِ زَهَيْرِ بْنِ أَبِي سُلَيْمٍ

الدكتور عبد القادر الرباعي
أستاذ مُشارك بجامعة اليرموك
إربد - الأردن

سَاعَدَتْ جَامِعَةُ الْيَرْمُوكِ عَلَى نَشْرِهِ



للطباعة والنشر
١٩٨٤ - ١٤٠٥ هـ

جميع حقوق هذه الطبعة محفوظة
لدار العلوم للطباعة والنشر
ص.ب. ١٠٥٠ - هاتف ٤٧٧٧١٢١ - ٤٧٧١٩٥٢
الرياض - المملكة العربية السعودية

الطبعة الأولى
١٤٠٥ هـ = ١٩٨٤ م

الصُّوْرَةُ الفَنِّيَّةُ فِي شِعْرِ
زَهَيْرِ بْنِ أَبِي سُلَيْمٍ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء:

- ١ -

في يوم عابق برائحة الندى، امتدت يد تزرع في أرض الخير حبة.
نشأت الحبة زرعاً خضرأ تحوطها اليد الزراعة بالعناية والمحبة.
كم سقتها، كم نظفتها، كم ضاحكتها.

* * *

واستوت الزرعة سنبلةً ملأى بالحُبِّ وبالحُبِّ معاً.
كم انتظرت موسم الحصاد.
كم ابتسمت للزمن العنيد كي يأتيها سريعاً بموسم الحصاد
كم حلمت برؤية الفرحة تهز تلك اليد يوم تصير هي حباً منداحاً في راحتها.

- ٢ -

وحان يوم اللقاء
انتصبت السنبلة فارعةً يزيناها تاج ذهبيّ مجدول.
لقد كانت تنتظر عناق اليد بصبر نافذ مهدور
رفعت رأسها إلى السماء تطلب من بارئها أن يصير حرارة الشمس في ذلك
اليوم برداً وسلاماً.

* * *

وتبيأت اليد العارية للعناق
لكن... آه من لكن...
لكن قوتها انهارت فجأة فتهاوت...
وسقط المنجل البائس منعزلاً بالتراب
امتدت قبل أن تطويها الغيبوبة الأبدية إلى السنبلة المذهولة،
أمالتها إلى صدرها برفق وصعدت أنفاسها الأخيرة براحة واستسلام.

— ٣ —

أبي...
أبي، هذه حبة من سنبلك المفجوعة برحيلك، أهديتها إلى روحك الطاهرة
الساكنة في أكرم جوار.

المحتوى

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٩
الفصل الأول: زهير بن أبي سلمى ، شاعر السمو	١٣
الفصل الثاني: المصدر	
الصورة الشعرية عند زهير ومجالات الحياة في العصر الجاهلي	٣٩
الفصل الثالث: الرؤيا	
الصورة والرؤيا عند زهير بن أبي سلمى	٩١
الفصل الرابع: التشكيل	
تشكيل الصورة عند زهير بن أبي سلمى	١٤٩
الملحق	
معجم الاستخدام اللغوي للصورة عند زهير بن أبي سلمى	٢٠٩

المقدمة

كان من الطبيعي بعد أن درست الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ووقفت على عالمها المترامي الأبعاد^(١)، أن أعود إلى جذوب هذه الصورة لأقف على بواكيرها في الشعر الجاهلي. وكان من الطبيعي أيضاً أن أبدأ بزهير بن أبي سلمى، فهو الشاعر الذي اهتم أكثر من سواه - كما قيل - بتحريك شعره وإحكام بنائه، لذلك كان أقرب من غيره إلى أبي تمام فناً.

هذا ولما كان مقبولاً من أذواق الناس في زمنه، ومفضلاً عندهم على كثير من معاصريه رأيت في شعره إمكانية لتمثيل الفن الجاهلي وخاصة الصورة الشعرية منه.

ومن أجل هذا كله اخترت زهيراً من بين شعراء العصر الجاهلي لأطبق عليه منهجي في دراسة الصورة الفنية التي أشغل بها منذ أحد عشر عاماً. وهكذا ولد هذا الكتاب الذي استغرق إعداده ست سنوات ونيف، كنت فيها أشغل بغيره أحياناً لكنني كنت حريصاً أن لا تطول غيبتني عنه.

جاء الكتاب في أربعة فصول وملحق.

أما الفصل الأول فخصصته لدراسة شخصية زهير: الإنسان، والشاعر، ولما رأيت هاتين الصفتين تلتقيان فيه على سمة واحدة هي السمو أسميته بشاعر

(١) أنظر كتاب «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» نشر جامعة اليرموك، إربد الأردن ١٩٨٠.

السمو في هذا الفصل. وقد اعتمدت في هذا الفصل على مصادر دراسته في التراث أكثر من اعتمادي على الدراسات الحديثة على الرغم من اطلاعي عليها، ذلك لأنني لم أجد أنها ابتعدت في فهمه عن فهم الأسلاف له.

أما الفصل الثاني فجعلته لدراسة مصدر الصورة عنده، وقد تمثل هذا المصدر في مجالات الحياة الجاهلية المختلفة التي حصرتها بخمسة مجالات هي:

١ - الإنسان.

٢ - الحياة اليومية.

٣ - الطبيعة.

٤ - الحيوان.

٥ - الثقافة.

وقد حاولت في هذا الفصل توزيع صور الشاعر على هذه المجالات مع التركيز الخاص على الاختلاف في اهتمامات الشاعر نحوها بشكل عام، ونحو أشيائها الداخلية بشكل خاص.

أما الفصل الثالث، فكان حول «رؤيا» الشاعر التي التحمت بأشيائه ومعارفه، وعبرت عن نفسها من خلال ذلك كله.

لقد حصرت مناقشاتي هنا في خمسة محاور هي:

١ - المرأة والقبيلة.

٢ - التوحد والاغتراب.

٣ - التحول والثبات.

٤ - الحياة والموت.

٥ - المكان والزمان.

وذلك اعتقاداً مني بأن أفكاره الداخلية يمكن أن تتجمع رموزها حول هذه المحاور الخمسة.

أما الفصل الرابع فأفرده «للتشكيل» الذي يتم - عادة - في الداخل، ثم يظهر إلى السطح ممثلاً بشكل صوري خاص. وقد عالجت مسائل هذا الفصل من خلال ثلاثة ألوان للتشكيل متدرجاً فيها من البساطة إلى التعقيد. وهذه الألوان الثلاثة هي:

١ - المظهر الحسي.

٢ - الوسيلة البلاغية.

٣ - الترابط في الصورة: مفردة، وعضوية.

لقد اهتمت هنا بتلمس الفروق التي نجدها بين الصور في كل لون تشكيلي: كالفروق بين الصور البصرية والشمية والذوقية والسمعية واللمسية في اللون الأول، وبين الكناية والتشبيه والاستعارة والرمز في اللون الثاني، وبين التوافق والاختلاف والتضاد في اللون الثالث.

وفي دراستي للترابط حاولت أن أحلل بالإضافة إلى نظام البناء المكاني فيه، نظام البناء الزماني الذي تحدده الأصوات المتعاقبة في تراكيب الصور حتى يشكل نغمات مختلفة تبدأ بالكلمة وتنتهي بالبناء الكلي أو القصيدة بأكملها. وحاولت هنا أن أثبت مدى الترابط الذي يجمع على المعنى الأعمق للقصيدة بين الصورة والإيقاع من خلال تحليل خاص لنص شعري متكامل الأجزاء. وختمت الكتاب بوضع معجم أسميته:

«معجم الاستخدام اللغوي للصورة عند زهير»

لقد تعمدت أن أجعله معجماً للاستخدام اللغوي لا للألفاظ اللغوية وذلك لأن دلالة الكلمة الشعرية تتحدد عادة بسياقها.

انتهجت لهذا المعجم نظاماً خاصاً وضحت خطواته ومعاله الأساسية في المقدمة التي وضعتها بين يدي المعجم.

ولما كنت أشعر أن لكل فصل شخصيته المستقلة المميزة له في إطار وحدة الكتاب الجامعة فضلت أن ألحق مصادر كل فصل به مباشرة على أن أسردها في نهاية الكتاب.

أخيراً، أدعو الله جلّت قدرته أن يهني العون، وأن يلهمني السداد فهو
نعم المولى ونعم النصير.

عبد القادر أحمد الرباعي

إربد - الأردن، ١٩٨٤.

الفصل الأول:

زهير بن أبي سلمى : شاعر السموم(*)

تمهيد:

ما زال الشعر الجاهلي يشغل الدارسين والمهتمين بالفن عموماً، وذلك لما له من تميز في الاشراق والبساطة مع العمق والشمول. وهو ككل فن بدائي ممتاز يشكل، بجدار، الأصول الأولى للفن الشعري العربي الأصيل كله.

أما أعلامه فيُنظر إليهم على أنهم الفلاسفة الأول الذين ابتكروا المعاني وشققوها بقدرتهم الذهنية، وبإخلاصهم في الوصول إلى حلول مقنعة لمسألة الإنسان والوجود.

وزهير واحد من أعلام الشعر الجاهلي، بل هو واحد من المبرزين فيه، فهو لهذا يستحق اهتماماً مستمراً ودراسة متجددة، لأن مثل هذه الدراسة وذلك الاهتمام قادران على اكتشاف عناصر جديدة تضاف إلى تراث هذا الشاعر الخالد.

سأتعرض لزهير في الصفحات التالية من زاويتين: أدرس في أولاهما زهيراً الإنسان: أصوله وفروعه، ثم سماته الخلقية والسلوكية، على أساس أن لهذا دوراً كبيراً في تشكيل فكره والاهتمامات الشعرية عنده؛ كما أدرس في ثانيتهما زهيراً الشاعر، بهدف الوقوف على قدراته الفنية التي جعلته شاعراً متميزاً في خصائصه ومذهبه.

(*) نشر هذا الفصل في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد المزدوج (٧ - ٨) عام ١٩٨٠.

هو زهير بن أبي سُلمى (بضم السين)^(١). واسم أبي سلمى - والده - ربيعة بن رياح بن قرة بن الحارث، من بني مزينة^(٢). وأكد كعب بن زهير نسبه في مزينة بقوله^(٣):

هُمُ الْأَصْلُ مِنِّي حَيْثُ كُنْتُ وَإِنِّي مِنْ الْمُزَيْنِيِّينَ الْمَصْفِيِّينَ بِالْكَرَمِ
ومزينة إحدى قبائل مضر، فهي منسوبة - كما يقول ابن الكلبي - إلى مزينة بنت كلب بن وبرة بن ثعلب بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة، التي كانت عند عمرو بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار من معد بن عدنان؛ ولم تلد مزينة لعمرو غير عثمان وأوس، وهذا الأخير هو الجلد الأصل لزهير^(٤).

وذكر عن طريق آخر أن مزينة هي أم عمرو بن أد، وليس زوجته^(٥).

أما ابن سلام فيجعل مزينة واحداً من أجداد ربيعة والد زهير^(٦).

وعلى كل حال فزهير مزي النسب، لكنه ولد في بني عبد الله بن غطفان، لأن والده كان مع أهل بيته في هؤلاء القوم حتى عرف بهم ونسب إليهم.

وقد ذهب بعض الباحثين واهماً إلى أنه منهم^(٧). وكان بعض أهل العلم من غطفان يدعون أنه منهم، ويشككون في صحة ادعاء كعب السابق في أنه من مزينة^(٨).

-
- (١) البغدادي: خزانة الأدب (ط. دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧) ٣٣٢/٢ وورد فيها أنه جاء في الصحاح: «ليس في العرب سُلمى (بضم السين) غيره».
 - (٢) الأصفهاني: الأغاني (ط. دار الكتب المصرية) ٢٨٨/١٠.
 - (٣) السكري: شرح ديوان كعب بن زهير ط. دار الكتب المصرية، ص ٦٧.
 - (٤) ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. ط. دار الكتب المصرية، ص ٣٣٠.
 - (٥) الأغاني: ٢٨٨/١٠.
 - (٦) الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ط. دار المعارف. د. ت، ص ٤٣.
 - (٧) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ط. دار المعارف ١٩٦٧، ٨٦/١ وما بعدها.
 - (٨) طبقات فحول الشعراء، ص ٩٢. وورد على لسان ثعلب في شرح ديوان زهير ص ٨٦ أن بني عبد الله بن غطفان يقولون، هومنا إلا أنه يكذب ادعاءهم ويعده باطلاً.

أما انضمام أبي سلمى، والد زهير، إلى بني غطفان وبقاؤه فيهم، فسيبه
— كما تقول أكثر الروايات^(١) — أن أبا سلمى هذا كان قد خرج مع خاله
أسعد بن الغدير، وابن خاله كعب، وبعض من بني مرة للإغارة على طيء،
فأصابوا نعمة كثيراً وأموالاً؛ فرجعوا حتى انتهوا إلى أرضهم، أرض بني مرة،
فطلب أبو سلمى من خاله وابنه أن يفردا له سهماً من الغنيمة، فأبيا عليه ومنعاه
حقه، فكفّ عنها حتى إذا كان الليل أكره أمه على الارتحال معه من أرضهم،
وقد قال في ذلك:

لَتَغْدُونَ إِبْلَ مُخَيَّسَةً من عند سعدٍ وابنه كعبٍ
الأكليْن صرِيحَ قَوْمِهِمَا أكلَ الحُبَارَى بُرْعَمَ الرُّطْبِ^(٢)

واتجه إلى قبيلته مزينة فلبث فيهم حيناً، ثم أقبل بمزينة مغيراً على أخواله
من بني غطفان. ولما ابتعد المزيّنون عن ديارهم وأشرفوا على ديار غطفان،
تطايروا عنه راجعين، وتركوه وحيداً. فقال معتبراً:

من يشتري فرساً لخيرِ غزْوِها وأبْتُ عَشِيرَةً رَبُّها أن تُسهِلا

ثم أقبل حين رأى ذلك من مزينة حتى دخل في أخواله من بني مُرّة، وفي
بني عبد الله بن غطفان منهم، وقد كان هؤلاء يسكنون (الحاجر) في نجد^(٣).

فعلى هذا يكون الغطفانيون أخوالاً لوالد زهير، وليسوا أصولاً له كما زعم
بعض الباحثين.

أما أم زهير فكل ما نعرف عنها أنها من غطفان، من بني مُرّة بن سعد بن

(١) الأغاني ٢٩١/١٠.

(٢) الحباري: طائر يقع على الذكر والأنثى، ويضرب به المثل في البلاءة والحق فيقال (أبله من الحباري).

(٣) الأغاني: ٣٠٩/١٠. وشوقي ضيف: العصر الجاهلي ط. دار المعارف، الطبعة السابعة، ص ٣٠٠.

ذبيان^(١) ، وأنها أخت أو ابنة أخ للشاعر الجاهلي الكبير بشامة بن الغدير. وكان زهيراً يعجب بشعره ويدعو بالخال^(٢) .

وذكر حماد أن بشامة هذا كان أشعر غطفان في زمانه، وكان رجلاً مقعداً حازم الرأي كثير المال. ولم يكن له ولد؛ جمع ثروته من حزم رأيه، إذ كانت غطفان إذا أرادوا الغزو أتوه فأمرّوه واستشاروه وصدروا عن رأيه، فإذا انصرفوا قسموا له مثلما يقسمون لأفضلهم، فلما حضره الموت جعل يقسم ماله في أهل بيته وبين أخوته، فأتاه زهير فقال: يا خاله، لو قسمت لي من مالك؟ قال: قد والله يا ابن أخت قسمت لك أفضل من ذلك وأجزله. قال: ما هو؟ قال: شعري ورثتيه. فمن أين جئت بهذا الشعر؟ لعلك ترى أنك جئت به من مزينة، وقد علمت العرب أن حصاتها وعين مائها في الشعر هذا الحي من غطفان^(٣) . والحدث في هذه الرواية — إن كان صحيحاً — يدلّ على تأثير بشامة في زهير، وعلى أن زهيراً كان شاعراً معجباً به، مما دعا بشامة إلى الاعتزاز بأنه امتداده الفني.

ويظهر أن والدته زهير تزوجت بعد وفاة أبيه؛ فقد ورد في الأخبار أن أوس بن حجر كان فحل مضر في الشعر، حتى نشأ النابغة وزهير فأخلاه، وكان زهير راويته. وكان أوس زوج أم زهير^(٤) .

لم يترك زهير الحاجر في نجد، أرض أخواله بعد موت والده، بل ظل فيها هو وأهل بيته الذين لا نعرف منهم سوى أخيه، وكان يدعى أوساً، وهو

(١) وكان أبو سلمى تزوج إلى رجل من بني سهم بن مرة، أوفهر بن مرة، يقال له الغدير. انظر شرح ديوان زهير، ص ٥٥ والأغاني ٣٩٠/١٠.

(٢) جاء في شرح ديوان زهير، ص ٣٢٥ أن بشامة عم لأم زهير، لكن صاحب الأغاني يذكر في ج ٣١٢/١٠ أنه خال زهير. أما ابن سلام فقد نص في طبقات فحول الشعراء، ص ٥٦٤ على أن زهيراً ابن أخته.

(٣) الأغاني ٣١٢/١٠، وشرح ديوان زهير ٣٢٥.

(٤) طبقات فحول الشعراء، ص ٨١.

أخوه من أمه الغطفانية^(١) . وأخته الخنساء التي عاشت إلى ما بعد موته ، حيث نظمت فيه مرثية حزينة معبرة^(٢) .

أما زهير فقد تزوج إلى أخواله ؛ تزوج كبشة بنت عمار بن عدي بن سحيم ، أحد بني عبد الله بن غطفان ، فهي أم ولده^(٣) ؛ ويبدو أنها كانت الزوجة الثانية بعد (أم أوفى) زوجته الأولى التي أحبها كثيراً ويظن أن الذي دفعه إلى زواج كبشة هو أن أم أوفى ولدت له ومات أولادها جميعاً^(٤) .

لم يرح هذا الزواج أم أوفى فدبت فيها الغيرة وآذت زهيراً كثيراً ، مما اضطره إلى طلاقها وهو كاره ، ثم ندم على ذلك وقال^(٥) :

لَعَمْرُكَ وَالْخُطُوبُ مُعَيَّرَاتُ وفي طول المعاشرة الثقالي
لقد باليت مظعن أم أوفى ولكن أم أوفى ما تُبالي

ومن الطبيعي أن يؤثر استمرار هذا الحب لأم أوفى على علاقته بكبشة ، زوجته الجديدة . لقد واجهته باحساس المرأة : برمت كثيراً بفتور مشاعره نحوها فعاتبته عتاباً مرّاً ، ذكرته فيه بواجب الزوج تجاه امرأته التي تخلص لبيتها وتقوم بواجبها ، أما وزوجة ؛ وهذا واضح في أبياته التالية^(٦) :

وقالت أم كعب لا تَزُرْنَا فلا والله ما لك من مزار
رأيتك عبتني وصددت عني فكيف رأيت عرضي واضطباري
فلم أفسد بينك ولم أقرب إليك من الملمات الكبار

(١) شرح ديوان زهير، ص ٥٥ .

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦٦ .

(٣) المصدر نفسه ٣٢٦ ، ٣٣٥ .

(٤) الأغاني ٣١٣/١٠ والخبر منقول عن ابن الاعرابي .

(٥) شرح ديوان زهير، ص ٣٤٢ .

(٦) شرح ديوان زهير، ص ٣٣٥ .

ويدافع عن نفسه بجواب مقتضب حمله بيته :

أقيمي أمّ كعب واستقرّي فإنّك ما نزلت بها بداري

لقد أكد لها أن الذي يحكم معاملته لها هو شعور الزوج الذي يستشعر مسؤوليته بضرورة العمل على توفير الأمان لزوجته ما دامت في داره تقوم بمهامها جيداً. أما مسألة الحب فليس لها أن تكلفه بها، ذلك لأن الحب لا يفرض على الإنسان فرضاً. ولعل موقف زهير هذا يعكس لنا مفهوم الناس في عصره للزواج والحب على حد سواء؛ فليس الزواج لتحقيق عاطفة الحب دائماً، وإنما الزواج في كثير من حالاته للانجاب والعناية بشؤون الحياة العائلية والمنزلية فحسب.

وعلى أية حال فقد أنجبت له كبشة هذه ثلاثة أبناء ذكوراً، هم : كعب وبجير وسالم^(١) ، أما سالم فمات في حادث شؤم ينقله الرواة على النحو التالي : كان سالم هذا جميل الوجه حسن الشعر، فأهدى إليه رجل بُردين، فلبسهما وركب فرساً خياراً، فمرّ بامرأة من العرب في مكان ماء يقال له التّناءة، فقالت : ما رأيت كالיום قط رجلاً ولا بردين ولا فرساً أحسن مما أرى، فما مضى قليلاً حتى عثر به الفرس، فاندقت عنقه، وانشف برداه، وكُسرت عنق فرسه؛ فقال زهير يرثيه ويشير إلى الحادثة :

رأت رجلاً لاقى من العيش غبطةً	وأخطاه فيها الأمور العظائم
وشبّ له فيها بُنون وتوبعت	سلامة أعوامٍ له وغنائم
وعندي من الأيام ما ليس عنده	فقلتُ لها مهلاً فإنّك حالم
لعلك يوماً أن تُراعي بفاجع	كما راعني يوم التّناءة سالم ^(٢)

(١) العباسي : معاهد التنصيص (المطبعة البهية ١٣١٦هـ)، ١٠٠/٢.

(٢) الأغاني : ٣١٣/١٠ وما بعدها ثم شرح ديوان زهير، ص ٣٤١.

إن في الأبيات تذكيراً بأن السرور لا يدوم، ويأن على الإنسان دائماً أن يتهيأ لاستقبال الفواجع لأن الدنيا في قلب مستمر. ونحن على أية حال لا ندري مدى الصدق في قصة مقتل سالم، لكن الثابت لدينا أن زهيراً فجع بابنه هذا فجيعة عظيمة، جعلته يقف في الأبيات السابقة عند حالين متناقضين: حال من مدّت له الدنيا حبل السلامة والغنى، وحال من بلّته بالمصائب وفجعته بأبنائه، فالشعور بالأسى العميق كان حتماً وراء إبراز تناقض الدنيا السحيق.

أما ولداه كعب وبجير فلحقا الإسلام وأسلما، أسلم بجير أولاً وتمنّع كعب، بل قال أبياتاً يؤنب فيها بجيراً على إسلامه، ويعرّض بالإسلام والرسول. قال^(١) :

ألا أبلعن عني بُجيراً رسالةً فهل لك فيما قلت بالخيف هل لك
سقيت بكأسٍ عند آل محمدٍ فأنهلك المأمون منها وعلك
وخالفت أسباب الهدى وتبعته على أي شيءٍ وب غيرك دلّك

فبلغ رسول الله شعره هذا فتوعده ونذر دمه، فكتب إليه أخوه بجير يحذره ويدعوه إلى القدوم على الرسول وإعلان التوبة والإسلام، وطمأنه بأن محمداً عليه السلام لا يقتل أحداً جاءه تائباً. ففعل ذلك كعب وقال قصيدة جليلة ألقاها بين يدي الرسول الكريم، فقبل توبته وعفا عنه، وكساه برداً اشتراه منه معاوية بعشرين ألف درهم.

هذا وتذكر بعض المصادر أن إسلام كعب بعد بثّة الرسول مباشرة، وذلك تحقيقاً لوصية والده قبل وفاته، وهي تورّد على هذا روايتين:

أحدهما أن زهيراً رأى في منامه وفي أواخر عمره، أن آتياً أتاه فحمله إلى السماء حتى كاد يمسكها بيده، ثم تركه فهوى إلى الأرض. فلما حضره الموت قصّ رؤياه على ولده كعب ثم قال: إني لا أشك أنه كائن من خبر السماء.

(١) شرح ديوان كعب بن زهير، ص ٣ وما بعدها و(وَب) كَوَيْل، تقول وَبِكَ وَوَبَّ لك.

بعدي، فإن كان فتمسكوا به وسارعوا إليه، ثم توفي قبل المبعث بسنة؛ فلما بعث رسول الله خرج إليه ولده كعب بقصيدته (بانت سعاد) وأسلم^(١).

وثانيتها أن زهيراً رأى في منامه أن سيباً تدلى من السماء إلى الأرض وكان الناس يمسكونه، وكلما أراد أن يمسكه تقلص عنه؛ فأوله نبي آخر الزمان، فإنه وساطة بين الله والناس، وأنَّ مُدَّتَهُ لا تصل إلى زمن مبعثه، فأوصى بنيه أن يؤمنوا به^(٢). وأعتقد أن هاتين الروايتين موضوعتان، وأن الخبر الأول المشفوع بأبيات شعرية لجير هو أقرب إلى التصديق منها. والذي يدفعني لهذا الاعتقاد، الافتعال الواضح للرواية فيهما من أجل التدليل على تنبؤ بعض الناس بالنبوة قبل وقوعها، ولربما استفاد واضعها من التقوى التي عرف بها زهير في الجاهلية كما سيأتي.

ومن أخبار زهير أيضاً أن كانت له ابنة اسمها (وبرة) وأنها كانت شاعرة، فعندما قال زهير:

أرادت جوازاً بالرئيس فصدها رجالاً فعود في الدجى بالمعابل
كأن مدهدى حنظل حيث سوفت بأعطانها من جرّها بالجحافل

فقال زهير من يجيز هذا؟ فقالت وبرة: يا أبتاه أنا أجيزه، وأنشدت:

جدود فلت بالصيف عنها جحاشها فقد غررت أطباؤها كالمكاحل^(٣)

(٢)

ترسم لنا الأخبار وشعر الشاعر صورة جميلة لزهير؛ فهو من النفر الذين كانوا يحاسبون أنفسهم كثيراً ليقربوا من الخير، ويتعدوا عن الشر؛ ولهذا استقام خلقه، وباعد بينه وبين الموبقات، كالخمر والميسر والأزلام^(٤).

(١) خزنة الأدب ٣٣٥/٢.

(٢) المصدر السابق ٣٣٦/٢.

(٣) شرح ديوان زهير، ص ٣٤٥.

(٤) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (دار العلم للملايين بيروت ومكتبة النهضة

بيغداد ١٩٧٦) ٦٧١/٤.

لقد تساوت نفسه وابتعدت عن تدني المجتمع الجاهلي وتساقطه في الحضيض؛ وبذلك اقترب من الايمان. وفي شعره أبيات تشير إلى أنه كان قريباً من الايمان حقاً فهو - مثلاً - يؤمن بأن هناك إلهاً يتدبر الكون ويحاسب على الأعمال. قال (١):

وَالْمَالُ مَا خَوَّلَ الْإِلَٰهَ فَلَا بُدَّ لَهُ أَنْ يَحُوزَهُ قَدْرُ
وَالْإِنَّمُ مِنْ شَرِّ مَا يُصَالُ بِهِ وَالْبِرُّ كَالْغَيْثِ نَبْتُهُ أَمْرُ

وهو - كما يبدو في شعره أيضاً - يؤمن بالحساب والعقاب، وبأن أعمال الإنسان مرصودة ومحفوظة بكتاب مذكور (٢):

يُؤَخَّرُ فَيُوضَعُ فِي كِتَابٍ فَيُدْخَرُ لِيَوْمٍ حَسَابٍ أَوْ يُعَجَّلُ فَيُنْقَمَ

لقد كان ذا خلق جميل، مشدود برباط الايمان دائماً، ذلك لأنه يرى أن الإنسان قادر على اكتساب خلق حميد إذا ما سعى للتعلق بالخير الذي يريده الإله أن يعم الكون والناس (٣):

عَوَّذْتَ قَوْمَكَ، إِنَّ كُلَّ مُبَرِّزٍ مَهْمَا يَعُوذُ شِيمَةً يَتَعَوَّذُ
حَزْماً وَبِرّاً لِّلْإِلَٰهِ وَشِيمَةً تَغْفِرُ عَلَى خُلُقِ الْمَسِيءِ الْمُفْسِدِ

وقد بلغ من إيمانه أنه خشي عقوبة الله لأنه هجا بني عُليم بن خباب بدون حق، وكان يقول: «ما خرجت في ليلة ظلماء إلا خفت أن يصيبني الله بعقوبة لهجائي قوماً ظلمتهم» (٤). ولقد اعتقد بعض الباحثين أنه كان خاضعاً لتأثير النصرانية، كما عده بعضهم نصرانياً؛ لكن يبدو أن الرأي الذي ذهب إليه بروكلمان صواب، فهو يعتقد بأن تأثير النصرانية كان واقعاً في الجزيرة العربية،

(١) شرح ديوان زهير، ص ٣١٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٧.

(٤) الأغاني ٣٠٩/١٠، وشرح ديوان زهير، ص ٥٦.

لكننا لا يجوز لهذا أن نعد زهيراً من النصارى^(١). وكان عادلاً يجب العدل، ويدعو دائماً إلى إعادة الأمور لنصاب الحق؛ ولهذا بارك عمل كل من هرم بن سنان والحارث بن عوف، اللذين تحملتا ديّات القتلى، وأصلحا بين الحيين المتخاصمين: عبس وذبيان، بعد حرب دامت أربعين عاماً.

يَمِيناً لِنَعْمَ السَّيْدَانِ وَجِدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبَرَّمٍ
تَدَارَكْتُمَا عَبْساً وَذُبْيَاناً بَعْدَمَا تَفَانَوْا وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطَرَ مَنْشَمٍ^(٢)

ورأيه في تلك الديّات أنها أُخِذَتْ بغير حق؛ لأن الذي تحمّل دفعها لا ذنب له سوى حبه أن يسود الصفاء بدل الشر:

لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ دَمَ ابْنِ نَهْيِكَ أَوْ قَتِيلِ الْمُثَلَّمِ
فَكَلَّأَ أَرَاهُمُ أَصْبَحُوا يَغْلِقُونَهُ عُلالَةَ أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مُصْتَمٍ
تَسَاقُ إِلَى قَوْمٍ لِقَوْمٍ غَرَامَةٌ صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالَعَاتٍ لِمَخْرَمٍ^(٣)

إنه يستغل هذه الحادثة غير المنطقية لحث المجتمع على رؤية الخطأ في نظامه الاجتماعي، فلو كان العدل هو الذي يسيره لما احتاج إلى أن يقبل هذا الأمر الغريب.

إن مطلب العدالة ربما نما مع الشاعر، خاصة وأن أخواله كانوا قد ظلموا والده ظلماً دفعه إلى تصرفات حادة جداً، كما مرّ بنا سابقاً. إنني أعتقد أن حادثة والده اليتي كانت السبب المباشر في توطنه بأرض أخواله إلى الأبد، قد أثرت كثيراً في نفسية زهير وفكره وسلوكه، ولهذا أصبح السلام والعدالة مطلبه الأساسي في الحياة والوجود الإنساني كله.

(١) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ط. دار المعارف بمصر د. ت، ٩٥/١.

(٢) شرح ديوان زهير، ص ١٤ ومنشم امرأة تبيع العطور وقيل: من التنشيم في الشر.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥ وما بعدها. العلالة: الزيادة هنا. مصتم: تام. المخرم: الثنية في الجبل.

ولهذا كان أليفاً جداً لمن عرفهم واختلط بهم، مهما كانت مستوياتهم الاجتماعية، وعلى أية صفة كانت علاقتهم به، والمثل الرائع الذي يستأهل التوقف هنا قصته مع راعيه (يسار): كان الحارث بن ورقاء الصيدائي، من بني أسد، أغار على بني عبد الله بن غطفان، فغنم فاستاق إبل زهير وراعيه يسارا^(١) مما دفع زهيراً أن يجاهد طويلاً لاسترداد راعيه، حيث قال قصيدة يهجو بها الحارث بن ورقاء وقومه، ويهدده بغيرها إن لم يُعَدَّ يسارا سالماً، ومطلع القصيدة^(٢):

تَعَلَّمْ أَنَّ شَرَّ النَّاسِ حَيٌّ يَنَادِي فِي شِعَارِهِمْ يَسَارُ

ويبدو أن الحارث قد تأثر بأقوال زهير فعزم على إعادة يسار، لكن قومه نهوه وحالوا بينه وبين تحقيق رغبته. فبعث زهير فيهم قصيدة يهجوهم ويمدح الحارث ويشجعه، ويهيب به أن لا يستمع إليهم. ويبدو أنه نجح في ذلك كما يقول^(٣):

أَبْلَغُ لَدَيْكَ بَنِي الصَّيْدَاءِ كُلُّهُمْ أَنَّ يَسَاراً أَتَانَا غَيْرَ مَغْلُولٍ
وَلَا مُهَانٍ وَلَكِنْ عِنْدَ ذِي كَرَمٍ وَفِي جِبَالٍ وَفِي الْعَهْدِ مَأْمُولٍ

من الملاحظ في هذه القصائد أن زهيراً لم ينشد استرداد شيء من أمواله، لكنه كان شديد الحرص على أن يعود إليه (يسار) فقط؛ وهذا يدل على الألفة المتأصلة في طبع هذا الرجل، وعلى الوفاء الذي فطر عليه أيضاً. فيسار مجرد راع بسيط، لكن اختلاطه بزهير ولد في ذات الشاعر مشاعر جميلة، خاصم ومالاً بدافع منها حتى يسترد راعيه المخلص.

هذا وفضلاً عن وفائه السابق الذكر لهرم ومدحه أهله^(٤) تحقيقاً لهذا الوفاء، فقد عرف عنه شدة وفائه لزوجته (أم أوفى). لقد ظل يذكرها بأحسن

(١) الأغاني ٣٠٧/١٠ - ٣٠٩.

(٢) شرح ديوان زهير، ص ٣٠٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٠٨.

(٤) انظر مديحة لسان والد زهير في ديوان، ص ١٩٣، ٢٦٨، ٢٩٢، ٣١٦، ٣٤٦، ورتاءه أباه،

ص ٣٣٤.

ما تذكر به أنثى بالرغم من نشوزها وانفصالها عنه؛ وقد أدى به هذا الوفاء إلى مواقف صعبة مع زوجته الجديدة، لكنه في علاقته بهذه المرأة الجديدة أثبت أيضاً أنه رجل طبع على الألفة وحسن المعشر، فحين عاتبته على استمرار تعلقه بأم أوفي - زوجته القديمة - لم ينكر ذلك، بل ذهب في صراحته إلى حد أن عرفها موقعها منه، فهي ليست أكثر من امرأة تزوجها للانجاب، وهو معها يقوم بواجبات الزوج على أكمل وجه، كما مر.

وكان زهير متعقفاً، يترفع عن الماديات في علاقاته دائماً؛ لقد ظهر ذلك جلياً في تعامله مع ممدوحيه، وخاصة هرماً؛ فلقد أكثر من مدحه حتى حلف هرم ألا يمدحه زهير إلا عطاه، ولا يسأله إلا أعطاه، ولا يسلم عليه إلا أعطاه عبداً أو وليدة أو فرساً، فاستحيا زهير من كثرة ما كان يقبل منه، وكان إذا مر به في ملا قال: «عموا صباحاً غير هرم، وخيركم استنيت»^(١).

وإلى جانب هذا كان زهير سيداً كثير المال: فقد أغناه هرم ثم آل إليه نصيب من مال خاله بشامة بن الغدير، كما يذكر صاحب الأغاني^(٢)؛ وكان كريماً يصرف ماله فيما يراه واجباً. روي أن زيد الخيل بن المهلهل الطائي تمكن من بجير فأخذه وهو لا يعرفه؛ ولما عرف أنه ابن زهير حمله على ناقته وخلق سبيله. زهير بفرس كميت كان لكعب من كرام الخيل إلى زيد، وكان كعب غائباً فلما جاء أنكر على والده ذلك وقال: كأنك أردت أن تقوي زيدا على قتال غطفان، فقال زهير: هذه إبلي فخذ ثمن فرسك وازدد عليه، وقد عنفت كعباً زوجته فقالت: أما استحييت من أبيك في سنه وشرفه أن تردّ هبه؟

وقد أثر هذا الموقف في زيد الخيل فقال:

فلولا زهيرُ أنْ أَكْدُرَ نِعْمَةً لقارعت كعباً ما بقيتُ وما بَقِيَ^(٣)

(١) معاهد التنصيص ١١٠/٢.

(٢) الأغاني ٣١٢/١٠.

(٣) أبو علي القالي: ذيل الأماي (طبعة مصطفى اسماعيل يوسف بن دياب، الطبعة الثالثة)، ص ٥٣ وما بعدها. وشرح ديوان كعب بن زهير، ص ١٢٦ وما بعدها.

ويقال أن زهيراً مات قبل البعثة بقليل، ويحدد بعضهم وفاته فيجعلها قبل البعثة بسنة واحدة^(١)، أما بروكلمان فيقول: إن «الراجح أنه مات قبل ظهور النبي بزمان طويل^(٢)» وهناك رواية تجعل وفاته بعد البعثة، وتزعم أن الرسول، عليه السلام، مرّ به وهو شيخ فقال: اللهم أعطني من شيطانه^(٣)؛ وهي رواية مشكوك فيها على أية حال، هذا وقد رثته أخته الخنساء بأبيات جيدة تقول فيها^(٤):

فلا يغني توقّي المرء شيئاً ولا عَقْدُ التميم ولا الغَضَارُ
إذا لاقى منيته فأمسى يساق به وقد حَقَّ الجَذَارُ
ولاقاه من الأيام يومٌ كما من قبل لم يَخْلُدُ قُدارُ

وهكذا انتهت حياة شاعر عاش للخير، واتخذ من شعره أداة لنشره وتمكينه من مجتمع كثر فيه الجهل والظلم والشر.

(٣)

لزهير ديوان شعر طبع عدة طبعات^(٥)، ولعل أجودها طبعة دار الكتب التي اعتمدت على رواية ثعلب، وهي الطبعة التي اعتمدتها في دراستي هذه.

-
- (١) شرح ديوان زهير، ص ٥٦ وخزانة الأدب ٣٣٥/٢.
(٢) تاريخ الأدب العربي ٩٥/١ وانظر أيضاً تاريخ الآداب العربية لنالينو، ط. دار المعارف بمصر، ص ٧٨.
(٣) معاهد التنصيص ١٠٠/٢.
(٤) السيوطي: شرح شواهد المغني (دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦٦) ١٣٤/١، وديوان زهير، ص ٣٦٦. والغضار: كان أحدهم إذا خشي على نفسه علّق عليه خزفاً أخضر.
(٥) انظر مقدمة ديوان زهير، ص ٣٠ - ٤٤. وكتاب إحسان النص: زهير بن أبي سلمى... دار الفكر بدمشق ١٩٧٣، ص ١١٩ وقد عثرت على نص في خزانة الأدب ٣٣٤/٢ يشير إلى ديوان زهير وشروحه. قال البغدادي (وديوان شعر زهير كبير وعليه شرحان، وهما عندي والحمد لله والمنه، أحدهما بخط مهلهل الشهير الخطاط صاحب الخط المنسوب) ولم يذكر في مخطوطات الديوان المكتشفة ما يشير إلى هذه النسخة.

على الرغم من أن قضية الحرب والسلام أخذت القسط الأكبر من اهتمام الشاعر، فنظم فيها شعراً كثيراً مثلته قصائده المدحية، إلا أن شعره يحوي أيضاً أغراضاً أخرى، كالرثاء والغزل والهجاء والفخر والحكمة. هذا بالإضافة إلى أن شعره يحوي عناصر مختلفة من معارف عصره ومعاله؛ فشعره مثلاً من أكثر الأشعار الجاهلية اهتماماً بالكتابة، لقد كررها أكثر من مرة وبخاصة في مقدماته الطللية، مثال ذلك قوله (١):

لَمَنِ الدِّيارُ غَشِيَتْهَا بِالْفَدْفَدِ كالوَحْيِ فِي حَجَرِ الْمَسِيلِ الْمُخَلِّدِ

وزهير في شعره يشغل بقضايا إنسانية بالغة الدقة والخطورة في مجتمع جاهلي بدائي كانت تسوده - إلى حد كبير - شريعة باغية قاسية - لذا احتاجت من الشاعر قدراً كبيراً من التجرد والتفكير لوضعها وضعاً مؤثراً. فالشاعر متألم جداً للأوضاع السيئة التي ينحدر إليها مجتمعه؛ وقد تمثل تألمه هذا بصور شعرية توحى بأن طريق الخلاص هي السير مع حس السلام الذي بدأ يتخذ جانباً إيجابياً فاعلاً، ومع كل ما من شأنه ترسيخ قيم أو مثل عليا فوق الأرض. ومن هنا التقى كلام الشاعر في دعوته الإصلاحية مع الخلق الإسلامي الذي جاء بعيد موته. قيل: أنشد عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قوله في هرم:

أُنْثِي عَلَيْكَ بِمَا عَلِمْتُ وَمَا أَسْلَفْتُ فِي النَّجْدَاتِ مِنْ ذِكْرٍ
وَالسُّتْرُ دُونَ الْفَاحِشَاتِ وَلَا يَلْقَاكَ دُونَ الْخَيْرِ مِنْ سِتْرِ

فقال عمر: ذلك رسول الله (٢). وكلام عمر هذا هو من نوع كلامه حين سأل بعض ولد هرم أن ينشده بعض مدح زهير في أبيه، فلما أنشده ما طلب قال: إن كان ليحسن فيكم القول. قال: ونحن والله إن كنا لنحسن له العطاء، فقال: قد ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم (٣).

(١) شرح ديوان زهير، ص ٢٦٨.

(٢) الأغاني ٣٠٤/١٠، وديوان زهير، ص ٩٥ مع اختلاف في الترتيب ورواية بعض الكلمات.

(٣) الأغاني ٣٠٤/١٠، ويقال أن عمر قال لابن زهير: (ولكن الخلل التي كساها أبوك هرمًا لم ييلها الدهر). الأغاني ٣٠٥/١٠.

ومن هنا قال عبد الملك بن مروان: ما يضر من مدح بما مدح زهير آل أبي حارثة من قوله:

على مكثريهم رزقٌ من يَعْتَرِيهِمْ وَعِنْدَ الْمُقْلِينَ السَّامِحَةُ وَالْبَذْلُ
أَلَّا يَمْلِكُ أُمُورَ النَّاسِ^(١)، (يعني الخلافة).

إن المعاني التي عاشت وقدرت هذا التقدير في العصور اللاحقة، لمعاني إنسانية كثيفة وإن بدت بسيطة مكشوفة، فلا عجب إذن أن تلتقي بعض معاني شعره مع بعض الآيات القرآنية الكريمة. لقد لاحظ بعضهم موضع التقاء قوله: ومن هابَ أسبابَ المنايا يَنْلَنُهُ وَلَوْ رَامَ أسبابَ السماءِ بُسْلُمٍ مع فحوى الآية الكريمة ﴿أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكَكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشِيدَةٍ﴾^(٢). واللاحظ التقاء قوله:

فإن الحقَّ مقطَّعه ثلاثٌ: يمينٌ أو نفارٌ أو جلاءٌ
فذلكمُ مقاطِعُ كُلِّ حقٍّ ثلاثٌ كلُّهنَّ لكم شفاءٌ^(٣)

بالبعد الاجتماعي والانساني الذي عليه القول الإلهي: «ولكم في القصاص حياة». ولربما كان هذا وراء قول ابن قتيبة: «وكان زهير يتأله ويتعفف في شعره، ويدل شعره على إيمانه بالبعث»^(٤).

ويبدو أن اتجاهه الخلقى كان وراء تفضيل كثير من الناس له. لقد فُضِّل على الشعراء لأنه — كما قيل —: «كان أبعدهم من سخف، وأشدهم اجتناباً لحوشي الكلام»^(٥).

(١) المصدر نفسه ٣٠٦/١٠.

(٢) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر ١٩٥٦، ص ٤٠٦، والآية في سورة النساء، ص ٧٨.

(٣) شرح ديوان زهير، ص ٧٥. والآية من البقرة، ص ١٧٩.

(٤) خزنة الأدب ٣٣٣/٢.

(٥) المرزباني: الموشح، دار نهضة مصر ١٩٦٥، ص ٩٥.

والواقع أن زهيراً كان شاعراً فذاً، فلقد فهم بخبرته وذكائه قضايا الإنسان والوجود، وعبر عنها تعبيراً أدبياً أكسبها سمة البقاء، وهذا ما جعله قائماً في عقول الناس على مر العصور.

وشاعريته أصيلة عريقة تمتد في جذورها وفروعها بشكل جعلها متميزة في تاريخ الشعر العربي القديم. قال ابن الأعرابي: «كان لزهير في الشعر ما لم يكن لغيره، كان أبوه شاعراً، وهو شاعر، وخاله شاعر، وأخته سلمى شاعرة، وابناه كعب وبجير شاعران، وأخته الخنساء شاعرة^(١)». وقد ذكر أيضاً أن عقبة بن كعب بن زهير المعروف بالمضرب كان شاعراً، وأنه كان لعقبة هذا ابن يقال له العوام، وكان شاعراً أيضاً^(٢).

لقد اجتمعت لزهير عناصر وراثية في الشعر أعطته استعداداً فطرياً لقوله؛ ويبدو أنه أحسّ مثل هذا الاستعداد مبكراً، فأخذ نفسه به وعول على تأصيله وتهذيبه حتى غدا شاعراً مذكوراً. لقد وضعه ابن سلام في الطبقة الأولى، تالياً لامرئ القيس والنابعة^(٣).

أما أبو الفرج فقد ذكر أن الرواة لم يتفقوا على تفضيل أي من امرئ القيس أو النابعة عليه؛ قال: «هو أحد الثلاثة المتقدمين على سائر الشعراء، وإنما اختلف في تقديم أحد الثلاثة على صاحبيه؛ فأما الثلاثة فلا اختلاف فيهم، وهم امرؤ القيس وزهير والنابعة الذبياني^(٤)».

وفي التراث النقدي ما يؤيد قول أبي الفرج؛ فقد جاء في طبقات ابن سلام نفسه أن أهل النظر قالوا: «كان زهير أحصفهم شعراً... وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق^(٥)».

(١) شرح شواهد المغني ١٣٣/١ ومعاهد التنصيص ١١٠/٢.

(٢) الأغاني ٣١٤/١٠ وخزانة الأدب ٣٣٣/٢.

(٣) طبقات فحول الشعراء، ص ٩٣.

(٤) الأغاني ٢٨٨/١٠.

(٥) طبقات فحول الشعراء، ص ٥٣، والثعالبي: خاص الخاص (دار مكتبة الحياة بيروت

١٩٦٦)، ص ٩٦.

وقد نسب صاحب خزانة الأدب إلى ثعلب تقديم زهير، كما أورد محاوره بين جرير وابنه عكرمة مؤداها: أن جريرا كان يقدم زهير ويجعله أشعر الجاهليين^(١). ومن كان يقدمه أيض قدامة بن موسى الجمحي، الذي كان — كما يقول ابن سلام — من أهل العلم^(٢). وكان كل من عمر بن الخطاب ومعاوية يسميه بشاعر الشعراء أو أشعر الشعراء^(٣). وقد زعم حماد أنه لم يدرك أحداً من أهل العلم من قريش يفضل على زهير من الناس أحداً في العشر، لكنه يقول: غير أن قريشاً قد اتفقوا على تفضيل زهير والنابعة معا^(٤). وكان أبو عمرو ابن العلاء يقول: «كان أوس فحل مضر، حتى نشأ النابغة وزهير فأخلاه»^(٥). وسجل بعض النقاد القدامى أحكاماً نقدية توازن بين زهير وغيره على أساس الدوافع النفسية التي اشتهروا بها، فقليل: «كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابعة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب»^(٦).

والنقد الحديث لا يأخذ بهذه الآراء المطلقة لأنه يدرك اختلاف الشعر والشعراء من حال إلى حال؛ فالمسألة كلها ترتبط بقضايا دقيقة في الشاعر ذاته، وفي الموضوع الذي يتناوله، والجو العام الذي يقال فيه الشعر. ولكن تظل الأقوال التي فاضلت بين زهير وغيره على أساس من الضوابط النفسية خاصة أقرب إلى الاحتمال والتقبل من تلك التي اعتمدت التعميم أسلوباً في أحكامها.

وعلى مستوى الصنعة الشعرية يصادفنا الرأي المنسوب إلى عمر بن الخطاب في تفضيل زهير، حيث قال: «كان لا يعاظم في الكلام، وكان يتجنب

(١) خزانة الأدب ٣٣٣/٢.

(٢) الأغاني ٢٨٩/١٠.

(٣) شرح شواهد المغني ١٣١/١.

(٤) شرح ديوان زهير، ص ٨٦، ٣٢٦.

(٥) طبقات فحول الشعراء، ص ٨١.

(٦) العسكري: كتاب الصناعتين، عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ١٩٥٢، ص ٢٣.

وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه^(١). لقد أعجب به لأن شعره مستو، وفصيح اللفظ، وناطق بالصدق الحقيقي عن مجريات الأحداث وأوصاف الناس. إن هذا النقد - بالرغم من أن نظريات الشعر الحديثة قد تجاوزته بكثير - يظل نقداً يقدم أوليات أساسية في الحكم النقدي المعلن.

وقد لاحظ الأقدمون تأثير زهير في الصنعة بطريقة أوس بن حجر - وكان زهير راوية له - وهي قائمة على البروز الحسي، والاستقصاء للصور وتفصيلاتها^(٢). وعرف عن زهير أنه صاحب مذهب التحكيك الشعري في العصر الجاهلي، إذ به عُذَّ واحداً من الذين أطلق عليهم الأصمعي «عبيد الشعر»^(٣). قيل إنه كان ينظم القصيدة في ليلة أو شهر، ثم يتركها عنده عاماً كاملاً لا يذيعها في الناس إلا بعد أن يعاود فيها النظر مرات عديدة. ولهذا سميت قصائده بالحوليات أو المقلدات والمنقحات^(٤). وحتى نحكم حكماً مقنعاً على عمل زهير هذا، لا بد لنا من الإجابة عن مسألة هامة في المعرفة النقدية: هل الشعر ابن الملكة الشعرية وحدها، أم ابن الصنعة الحاذقة فقط، أم ابنها معاً؟

إن الإجابات العصرية لا تميل إلى فصل الصنعة عن الموهبة، وهي تعدّهما أساساً متحداً لكل فن ناجح، وبهذا يكون زهير واحداً من الذين وعوا باكراً دورهم الشعري الريادي، لذلك جاء شعره ناضجاً متقناً، ولقد لاقى قدراً كبيراً من الإعجاب في عصره وبعد عصره. إن الأساس الفني لمذهبه اهتمامه كثيراً بالصور الكثيفة التي قادت إلى خلق الترابط العضوي في القصيدة الواحدة، لأنها تشيع معاني عميقة شديدة التشابك والترابط.

(١) الأغاني ٢٨٩/١٠، ومعاهد التنصيص ١٠٩/٢.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط. دار المعارف بمصر الطبعة الرابعة، ص ٢٨، وما بعدها.

(٣) الشعر والشعراء ٢٣/١.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، عبد السلام هارون ١٩٣٨، ٩/٢، ومعاهد التنصيص ١١١/٢، وخزانة الأدب ٣٣٥/٢. وابن جني: الخصائص، ط. الهلال ٩١٣، ٣٣٠/١.

إن مثل هذه المعاني تؤدي بتفاعلها وتجاوبها وتجاوبها إلى الكشف عن الرموز والالاماءات التي تؤلف الوحدة المعنوية الباطنية للقصيد: فرصدنا لحركات النفس داخل القصيدة الواحدة يقودنا إلى الوقوف على قضايا إنسانية بعيدة بعداً جذرياً عن الموضوعات الظاهرية التي نتحدث عنها... وهذه هي القيمة المتوقعة لكل ترابط صوري كهذا الذي يشيعه زهير باتقان نادر.

بهذا تغدو الأقوال التي اهتمت معلّته كما اهتمت غيرها من المعلقات بالتفكك^(١)، أقوالاً قاصرة، عاجزة عن الرؤية الشمولية التي تعتمد اكتشاف الحقيقة من خلال حل العقد والتداخل الشعري العجيب.

ولكن الرواة والنقاد أخذوا على زهير عدة مأخذ في شعره، تنحصر في مجالات اللغة والسرقات والفن وغاياته بشكل عام.

ومن مأخذهم اللغوية استبشاعه كلمة (حقلد) في بيته^(٢):

تَقِي نَقِي لَمْ يُكْثَر غَنِيْمَةً بَنَهَكَةَ ذِي الْقُرْبَى وَلَا بِحَقْلِدٍ

ومنها إنكارهم عليه قوله (ركك) في بيته:

ثُمَّ اسْتَمَرُوا وَقَالُوا إِنَّ مَوْعِدَكُمْ مَاءٌ بَشْرَقِي سَلَمَى قَيْدٌ أَوْ رَكَكْ

لأنه حكى بعض الأعراب أنه قال: إنما هو «رك»^(٣). ولست أرى وجهاً لهذه المأخذ. (فحقلد) كلمة عربية مستعملة، قد تكون ثقيلة على اللسان، لكنها في موضعها في البيت أدت ما أراد الشاعر؛ أما (رك) فنقلها هو الذي دفع الشاعر إلى فك إدغامها. والشاعر — على أية حال — اطمأن على وضع كل كلمة في موضعها من شعره، لذا فإن أي مأخذ لا يكون بافراد الكلمة ومحاسبته على

(١) الموجز في الأدب وتاريخه، ط. دار المعارف، لبنان ١٩٦٢، ١/١٨٥.

(٢) كتاب الصنائع، ص ٣٠ والبيت في الديوان، ص ٢٣٤ والحقلد: الضيق البخيل، والسيء الخلق.

(٣) الموشح، ص ٦١ وحكي عن بعض الأعراب أنه قال: إنما هو (رك) والبيت في الديوان، ص ١٦٧.

جمالها أوقبها منعزلة، وإنما في موضعها من القصيدة، وهذا مبدأ غير الذي حوكم على أساسه زهير، كما هو واضح.

وأما في نحل الشعر فقد روي أن الأصمعي كان «يرى أن أبياتاً من قصيدة زهير الميمية (أمن أم أوفى...) ليست له، وإنما هي لصرمة بن أنس الأنصاري^(١)». واتهم أيضاً بالاغارة على شعر غيره من الشعراء؛ فقد جاء على لسان أبي عبيدة قوله: كان قراد بن حنش من شعراء غطفان وكان جيد الشعر قليلاً، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه، منهم زهير بن أبي سلمى ادعى المقطوعة التي مطلعها:

إِنَّ الرزِيَّةَ لَا رزِيَّةَ مِثْلَهَا مَا تَبْتَغِي غُطْفَانَ يَوْمَ أَضَلَّتِ^(٢)

والمقطوعة في ديوان الشاعر، وقد ذكر أنها في رثاء سنان ابن أبي خارجة، مع زيادة بيت على الأبيات التي رواها أبو عبيدة وهو:

وَمُلْعَنٍ ذَاقَ الْهَوَانَ مُدْفَعٍ رَاخِيَتْ عُقْدَةً كَبْلِهِ فَاَنْحَلَّتِ^(٣)

ومع تقديم وتأخير في الأبيات، ثم مع اختلاف في رواية بعض الألفاظ والعبارات.

وهذا أمر يرتد إلى مسألة النحل والانتحال في الشعر الجاهلي. ومن الصعب أن يجزم الإنسان فيها برأي وتظل خاضعة للفرض والتخمين. على أن مما يضعف احتمالات كون الأبيات لقراد أن أحداً لم يقل بذلك سوى أبي عبيدة، وأن الأبيات في الديوان مزيدة ومختلفة بعض الاختلاف، ومقرونة عند زهير بمناسبة؛ ولم ترد أية إشارة من ثعلب، شارح الديوان، تشير إلى اتهامها على غير عادته.

(١) مصادر الشعر الجاهلي ٣٢٨ عن كتاب المعمرين، ص ٦٦. وهناك قصيدة أخرى منسوبة

للأنصاري في ديوان زهير، ص ٢٨٤.

(٢) الرزباني، معجم الشعراء، عيسى البابي الحلبي ١٩٦٠، ص ٢٠٥.

(٣) شرح ديوان زهير، ص ٣٣٤.

أما في مجال السرقة الشعرية فيذكر الرواة أن زهيراً أخذ أبياتاً من سبقه أو عاصره من الشعراء. من ذلك - مثلاً - قول امرئ القيس (١) :

فلأياً بلأياً ما حملنا غلامنا على ظهر محبوبك السراة محنّب
أخذه زهير فقال :

فلأياً بلأياً ما حملنا غلامنا على ظَهر محبوبك ظمَاءٍ مفاصلُهُ

والمسألة هنا ترتبط بمفهوم السرقات الشعرية قديماً وحديثاً، لأن هذا المفهوم ليس واحداً في العصرين : فبينما قديماً يعد النقد القديم التأثير والتأثير في الشعر سرقة معيبة، ينظر النقد الحديث إلى المسألة على أنها طبيعية، بل ربما كانت عامل إغناء كبير في الشعر؛ لأن حصيلة هذا الفن تلاقح المشاعر والمواقف والأفكار الإنسانية، وهو قد لا يفترض السرقة في الشعر أبداً، لأنه يعد الشاعر مسؤولاً عن كل حرف يستخدمه. وهو - على أية حال - لا ينظر إلى الشعر نظرات جزئية تتوقف عند التقاء شاعرين عند كلمة أو جملة، لأن الشاعر الذي يصدر عن تجربة ذاتية حية لا بد أن يحدث شيئاً ما فيها يتأثره، وذلك ليحوّله إلى عالمه الخاص المفروض من المواقف الذاتية. فزهير تصرف بيت امرئ القيس تصرفاً يبدو قليلاً، لكنه إذا قرن إلى السياق كله ونظر إليهما نظرة شاملة، أمكن أن يقال: إن التجربة الكلية المتكاملة في القصيدة هي التي فرضت مثل هذا التصرف؛ عندها يغدو الشعر كله ملك زهير، يحاسب عليه ويحكم به.

وأما في المجال الفني فقد أخذوا عليه إضافته (أحمر) إلى (عاد) في قوله :

فَتُنْتَجُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضَعُ فَتُقَطِّمِ

قائلين: (إن ثمود لا يقال لها عاد، لأن الله عز وجل إنما نسب قداراً إلى ثمود) (٢) كما خطأوا قوله :

(١) انظر هذين البيتين وغيرهما من الأبيات مجموعة في شرح ديوان زهير ص ١٥ - ١٧ المقدمة.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ص ٧٣ والموشع ص ٥٦.

يخرجن من شَرَبَاتِ ماؤها طحل على الجدوعِ يَخْفَنُ الغمُّ والغرقا
قائلين: «ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق»^(١). وهذا
خلاف الواقع.

إنهم - كما يبدو من تقديم شعره هنا - لا يفرقون كثيراً بين الصدق
الحقيقي والصدق الفني. فالشاعر - فنياً - لا يتقيد بسرد الواقع كما كان وإنما
كما يمكن أن يكون من جهته؛ ومن هنا لا يعيب زهيراً أن وضع (عاد) بدلاً من
(ثمود)، لأنها في خياله ترمزان إلى معنى ذهني واحد هو الشر الرابض في
الأرض؛ ومن هنا أصبحت الواحدة تعني الثانية عنده.

كما لا يعيبه أيضاً أن خالف المفهوم السائد في تفسير خروج الضفادع من
الماء، لأنه وهو ينظم القصيدة التي منها البيت، أراد هذا التفسير لحاجة خاصة
به. فالذي يجب أن يحاسب عليه الشاعر هو مدى ارتباط الجو الذي يستحدثه
بدوافعه ومواقفه؛ إذ لا بأس حينئذ من تحوير الواقع أو استبداله بواقع جديد
يخترعه خيال الشاعر وعواطفه. إن عدم وضوح هذا المفهوم في أذهان كثير من
النقاد الذين درسوا زهيراً هو الذي دفعهم إلى محاكمته على أساس محاكاة الواقع،
وبالمعنى الحرفي لهذه المحاكاة، فأخطأوا في أحكامهم النقدية عليه.

(٤)

هذه صورة متكاملة لزهير الإنسان وزهير الشاعر، وهي صورة تحوي
مضموناً واحداً هو «السمو»: فلقد كانت أفكاره ومواقفه الاجتماعية تصدر عنه
وتهدف إلى إنجازه على مستوى العصر كله؛ فبالسمو - كما عبر زهير في شعره
مراراً - يعرف الإنسان موقعه من الحرب والسلام، وبه أيضاً يدرك أبعاد
إيجابيته في تفاعله مع غيره ممن يؤلفون معه وحدة اسمها المجتمع المتكامل.
وكان أيضاً يطبّق سموه في خلقه. فيروى أنه كان يقول: ما أنا بأشعر من

(١) كتاب الصناعتين، ص ٧٢.

النابعة^(١) . ويروي أيضاً أنه محبوباً ومحترماً ممن عرفه^(٢) . كما كانت مناهجه في الإبداع الفني تتصف بالسمو أيضاً، فإذا وعينا أن السمو الفني يعني النتيجة التي يتوصل إليها شاعر يجتهد في تعمق تجربته واتقان وسائله حتى يخرج، حين يخرج، وهي صاعدة إلى قمم الإبداع، ومتجاوزة كل ما قد يسمها بالابتذال والسوقية، أدركنا كم كان حظ زهير من السمو الفني عظيماً.

إن إحساسي بصفة السمو في شخصه روحاً وخلقاً، وفي شعره فكراً وفناً هو الذي دفعني لاطلاق لقب (شاعر السمو) عليه؛ فزهير شاعر متميز باخلاصه لعصره وإخلاصه لشعره، لذا فهو ما زال بحاجة منا إلى دراسة جديدة واعية هادفة تستقصي شعره وتستخرج منه كنوزه الثمينة، ومن هنا جاءت دراستي للصورة عنده في الفصول التالية من الكتاب.

(١) شرح ديوان زهير، ص ٣٢٦.

(٢) خزانة الأدب ١٥٠/٤، وذيل الأمالي، ص ٢٣، وديوان كعب بن زهير، ص ٢٦.

مصادر الفصل ومراجعته

- (١) أساتذة من الأقطار العربية: الموجز في الأدب العربي، دار المعارف، لبنان ١٩٦٢.
 - (٢) الأسد/ ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٦.
 - (٣) الأصفهاني/ أبو الفرج: الأغاني ط. دار الكتب المصرية، القاهرة.
 - (٤) بروكلمان/ كارل: تاريخ الأدب العربي، ط. دار المعارف، القاهرة.
 - (٥) البغدادى/ عبد القادر: خزانة الأدب، ط. دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.
 - (٦) الثعالبي/ أبو منصور: خاص الخاص، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٦.
 - (٧) ثعلب/ أبو العباس: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. ط. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٤.
 - (٨) الجاحظ/ أبو عثمان: البيان والتبيين، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨.
 - (٩) الجمحي/ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ط. دار المعارف، القاهرة.
 - (١٠) ابن جني: الخصائص، ط. الهلال المصرية، ١٩١٣.
 - (١١) السكري: شرح ديوان كعب بن زهير، ط. دار الكتب المصرية ١٩٥٠.
 - (١٢) السيوطي: شرح شواهد المغني، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٦.
 - (١٣) ضيف / شوقي: العصر الجاهلي، ط. دار المعارف المصرية، الطبعة السابعة.
- : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط. دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة.
- (١٤) العباسي: معاهد التنصيص، المطبعة البهية، ١٣١٦هـ.
 - (١٥) العسكري: كتاب الصناعتين، ط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٢.
 - (١٦) علي/ جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين بيروت، ودار النهضة ببغداد، ١٩٧٦.
 - (١٧) القالي/ أبو علي: ذيل الأمالي ط. مصطفى اسماعيل يوسف بن دياب، القاهرة، الطبعة الثالثة.

- (١٨) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧.
- (١٩) المرزباني: معجم الشعراء، ط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٠.
- : الموشح، ط. دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥.
- (٢٠) نالينو: تاريخ الآداب العربية، ط. دار المعارف، القاهرة. الطبعة الثانية.
- (٢١) النص / إحسان: زهير بن أبي سلمى، ط. دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣.



الفصل الثاني:

المصدر

الصورة الشعرية عند زهير ومجالات الحياة في العصر الجاهلي

تمهيد:

الصورة الشعرية وساطة التحام الإنسان مع الكون لتشكيل نوع من الوجود الإنساني الخاص. ونظراً لأن علاقات متشابكة تتدخل في تركيب الصورة عند الشاعر فإن الاهتمام بدراستها للكشف عن هذه العلاقات غدا من الموضوعات الهامة التي يعنى به النقد الحديث^(١).

وانطلاقاً من هذا الاهتمام جاءت دراستي هذه للصورة في شعر زهير وذلك لما كان لهذا الشاعر من مكانة اجتماعية وفنية هامة في عصره، كما وضحنا في الفصل الأول.

ومجالات الحياة التي أعنيها هنا هي مجموع العلاقات القائمة أو المحتملة بين الإنسان والمظاهر الوجودية كلها. وهي تتوزع عادة على أنواع خمسة تؤلف مجتمعة المصدر الأساسي للصورة عند زهير وهذه المجالات هي:

- ١ - الإنسان.
- ٢ - الحياة اليومية.
- ٣ - الحيوان.
- ٤ - الطبيعة.
- ٥ - الثقافة.

(١) انظر بحث «الصورة الفنية في النقد الأوروبي»، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم للكاتب في مجلة «المعرفة». دمشق عدد ١٠٤ شباط ١٩٧٩ م. ص ٢٧ - ٧٠.

ولكن توزيع صور الشعراء على هذه المجالات يختلف من شاعر لآخر لأن مثل هذا التوزيع يرتبط بعدة عوامل شخصية منها اهتمامات كل شاعر، والمؤثرات الخاصة التي توجه هذه الاهتمامات. أما زهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي فإن صورته تشير إلى أنه كان يولى «الحياة اليومية» جل اهتمامه إذ نراه يعود إليها كثيراً حتى تجمعت في ديوانه أعداد كبيرة منها، وبلي ذلك اهتمامه بالإنسان. أما الحيوان فيأتي اهتمامه به في المرتبة التالية، تليه الطبيعة والثقافة.

إن مثل هذا الترتيب في توزيع الاهتمامات عند الشاعر لم يأت اعتباطاً أو مصادفة ولكنه مشكل من ارتباطات داخلية للأنا الشاعرة بالآخر، (الكون أو الحياة والوجود).

ولهذا نعدّه ترتيباً ذا طبيعة خاصة بزهير قد لا يتفق معه فيه شاعر آخر من الشعراء الجاهليين المشهورين^(١). ولما كان هذا الترتيب مفروضاً بذوق خاص وطراز حياة فكرية وشعورية خاصة فإنه من الطبيعي أن لا يتفق فيه زهير مع امرئ القيس أو الأعشى أو طرفة أو النابغة أو غيرهم لأن الكل من هؤلاء نمطاً من الذوق والتفكير والشعور مختلفاً عن نمطه.

ولعل هذا الاختلاف والتفرد يمنع دراسة الصورة عند زهير قدراً كبيراً من الأهمية لأنه يكشف عن التميز الفردي الذي كان للشاعر، خاصة وأن الاختلاف في الاهتمامات بموضوعات الصورة (مجالاتها) أو المواد الحياتية التي تتشكل منها يستدعي اختلافاً في البناء الشعري وبالتالي اختلافاً في الظواهر الفنية الناتجة عن ذلك.

هذا ومن المؤكد أيضاً أن أي اختلاف في توزيع مواد الموضوع الصوري الواحد عند الشعراء، بل عند الشاعر الواحد ينتج اختلافاً مائلاً في النواحي الفنية التي يوحى بها ذلك الموضوع أو مواده.

(١) انظر كتاب «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» للدكتور نصرت عبد الرحمن مكتبة الأقصى عمان ١٩٧٦، ففيه تفصيل حول اهتمامات ثمانية من أعلام الشعر الجاهلي واختلاف ترتيب موضوعات الصورة عندهم ص ٨٨ - ١٠٢.

لهذا سنحاول دراسة موضوعات الصورة أو مجالاتها الحياتية عند زهير مراعين ترتيبها في ذهنه ومبرزين القضايا الذاتية المتعلقة بها قاصدين إلى تحليل العناصر التجريبية على أساس أنها تشكل القاعدة الأساسية التي ارتفع فوقها فن زهير في كل شعره. وهذا لا يعني الخوض بكل المسائل الفكرية والشعورية والجمالية التي يثيرها شعر زهير فذلك أمر لا يحبط به هذا الفصل الذي يجب أن يظل صوت الحياة ومظاهرها خيطه الناظم.

(١)

الحياة اليومية

تبين لي من إحصاء صور زهير أن الحياة اليومية تشغل حيزاً كبيراً من اهتمام هذا الشاعر فهي تشكل نسبة ٣٥٪ من مجموع صورهِ.

والحياة اليومية بالرغم من بساطتها في العصر الجاهلي متعددة الجوانب والقضايا، ولقد أفرزت طبيعة الحياة التي كان يعيشها الناس ظواهر فرضت نفسها على الشاعر فاهتم بها واتخذ منها مادة صورهِ. لقد اهتم زهير كثيراً بوصف الطعائن والرحلات التي تخيل أنه يقوم بها أو أعاد رسمها شعراً بعد أن قام بها فعلاً، ثم الأطلال ومشاهد الصيد والحروب والورد والسقاية والثياب وغير ذلك من أمور حياتية خبرها عملياً كغيره من الناس في عصرهِ القديم.

ويجب التنبيه إلى أنه لم يتفرد بالحديث عن هذه الأمور ولكن نمطه في تناول كل واحد منها يجب أن يختلف — كما قلنا سابقاً — عن نمط كل شاعر جاهلي تناولها، لقد كانت بالنسبة لهم جميعاً مواد ساكنة ثم جاء كل منهم يشكل منها ألواناً خاصة تتساق وتجاربه الخاصة في الحياة، ثم تلتقي بلونه الفني الذي أبرزته أشكال قصائده المتعددة.

* * *

وأما الأطلال: فبالرغم من أنه لم يتلزم وصفها في كل قصائده إلا أنه توقف عند وصفها في كثير من هذه القصائد وكان في وصفه لها يحرص على إثارة قضايا معينة:

لقد اهتم بنسبة هذه الأطلال إلى فتيات مختلفات الأسماء فقد ذكر أطلال «أم أوفي» و«فاطمة» و«سلمى» و«ليلى» و«أم معبد»^(١).

ولكنه أيضاً وصف أطلالاً دون أن ينسبها إلى فتاة ما، وإن كان مثل هذا الوصف قليلاً^(٢). والمرأة التي اقترنت بالأطلال عنده تختلف في وظيفتها الدلالية وفي علاقتها بالشاعر، وأعتقد أن الخوض في ذلك سيؤدي إلى مزيد من الاختلافات التي لن نتوصل فيها إلى قول فصل، لكن الأجدى من هذا هو التفتيش عن العلاقة الداخلية بين المرأة والأطلال من خلال وظيفة كل منها في الحياة الجاهلية. فالمرأة قضية والأطلال قضية، وبين القضيتين علاقة ما أهتم الإنسان الجاهلي ثم جاء الشعراء يحسمون ذلك كله ويرزونه أمام ذلك الإنسان مقروناً بأجاء خاص يريده كل منهم أن يستقر في الضمير ويفعل في حركة المجتمع كله فعلاً يوجه القيم والاهتمامات فيه^(٣).

زهير واحد من الشعراء الذين كانت المرأة تشكل في أطلاله معنى كبيراً. ولم يكن ذكرها لمجرد أنها حبيبة أو زوجة فحسب ولكن لأنها قضية هامة جداً لها وظيفة كبرى في مسألة الدلالة الشعرية عنده أيضاً.

واهتم إلى جانب هذا بتحديد أماكن تلك الأطلال؛ فحومانة الدراج، والمتسلم، والرقمتان، والجواء، ويمن، والقوادم، والحساء، وذوهاش، وميث عرينتات، وذروة، والجناناب، وقنة الحجر، ومندفع النحاث، والتعانيق، والثقل، والقفين، والركن، والرس، والرسييس، والغمران، ورامة، والبقيع، وثهمد، وشرقي القنان، وصحراء اللين، وذو الهضاب^(٤)؛ كلها أماكن أولها

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى الشيباني ثعلب الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤م، (ص ٤، ٥٦، ٩٦، ١٢٤، ٢٦٨، ٢٩٢، ١١٦، ١٤٥، ٢٠٦، ٢١٩).

(٢) انظر الديوان، ص ٨٦، ٢١٩.

(٣) انظر في تفسيرات «اللحظة الطللية» كتاب الأستاذ يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٧٥ ص ١١٥ - ١٧٠.

(٤) الديوان، ص ٤، ٥٦، ٩٦، ١١٦، ١٤٥، ٢٠٦، ٢١٩، ٢٩٢.

اهتمامه. ويعجب الإنسان من ولع الشاعر بذكر هذه الأماكن إذ قد نقف على شعر له رصت الأماكن في بعض أبياته رصاً كبيراً قال مثلاً^(١):

لَمَنْ طَلَّلَ كَالوَحْيِ عَافٍ مَنَازِلُهُ عفا الرُّسُ مِنْهُ فَالرَّسِيسُ فَعَاقِلُهُ
فَقَفَّ فِصَارَاتُ فَأَكْنَفُ مَنِيعٍ فَشَرْقِي سَلْمَى حَوْضُهُ فَأَجَاوِلُهُ
فَهَضْبُ فَرَقْدُ فَالطُّوبَى فَشَادِقُ فَوَادِي الْقَنَانِ حَزْنُهُ فَمَدَا خِلُهُ

يقول أحد المستشرقين: إن ذكر الأماكن في الشعر الجاهلي ليس له من قيمة سوى أنه يحدد الأنحاء التي كان الشاعر وقومه يقطنونها^(٢).

وعلى الرغم من أننا قد نتفق مع القول الذي يجعل الأماكن التي يذكرها الشاعر خاصة بالوطن الذي سكنه أو خبره إلا أننا نشك في أن تكون تلك هي القيمة الوحيدة لذكرها في الشعر الجاهلي. وإنما نعتقد أنه أمر يجب أن يدفعنا للتفكير في قيم أكثر واقعية وأصالة، فمما لا شك فيه أن إصرار الشاعر على ذكر تلك الأماكن التي سكنها إنما هو من شدة تعلقه بها وحبه إياها بصفاتها الوطن الذي ينتمي إليه، وهذا يباعد بين الشعر وتعداد الأماكن لمجرد التعداد. فالمكان ظرف الحدث الذاتي والاجتماعي وحين نتذكر هذا الحدث الذي يرتبط بنوع ما في النفس والوجدان لا بد لنا من أن نتذكر مكانه وزمانه ولهذا يغدو المكان مهماً في دلالاته الإنسانية بشكل عام.

ويهتم الشاعر في وصف الأطلال بالزمان أيضاً، فقد يحدد المسافة الزمنية بين رؤيته الأولى للمكان ورؤيته الثانية كما في قوله^(٣):

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً فَلَأَيَّ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ

(١) الديوان ١٢٦ - ١٢٧.

(٢) شارل ليال: مقدمة الفضليات، ص ١٨.

(٣) الديوان، ص ٤.

وقوله (١) :

لَسَلْمَى بِشَرْقِيّ الْقَنَانِ مَنَازِلُ وَرَسْمٌ بِصَحْرَاءِ اللَّبْنِ حَائِلُ
عَفَا عَامَ حَلَّتْ صَيْفُهُ وَرَبِيعُهُ وَعَامٌ وَعَامٌ يَتْبَعُ الْعَامَ قَابِلُ
تَحْمَلُ مِنْهَا أَهْلُهَا وَخَلَّتْ لَهَا سُنُونَ فَمِنْهَا مُسْتَبِينٌ وَمَائِلُ

وهو يقف على حَدِّي الزمن سابقاً ولاحقاً هنا، لأنه منفعل بالحدث الذي كان بين هذين الحدين. لقد غير هذا الحدث صفة المكان وبدلها إلى النقيض تماماً: كان في الماضي حياً يملؤه نشاط ساكنيه. أما في الحاضر فقد أصبح ميتاً لانعدام الحياة والنشاط فيه، أليست هذه اللحظة لحظة اعتبار؟

وقد ينصرف إلى تحديد الوقت الذي يقفه بالأطلال، إذ قد يكون نهراً كما في قوله (٢) :

وَقَفْتُ بِهَا رَأْدَ الضَّحَاءِ مَطِئِي أَسَائِلُ أَعْلَاماً بَيِّدَاءَ قَرَدَدِ

وقد يكون مساء كما في قوله (٣) :

فَقَلْتُ وَالِدَارُ أَحْيَاناً يَشْطُ بِهَا صَرَفُ الْأَمِيرِ عَلَى مَنْ كَانَ ذَا شَجَنِ
لصَاحِبِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا هَلْ تُؤْنَسَانِ بَبْطِنِ الْجَوِّ مِنْ ظُعْنِ

ويتحد الزمان في المثالين السابقين على إشارة واحدة هي المسافة الزمنية الطويلة الصعبة (مبتدئة بالضحى منتهية بالمساء في صحراء شديدة الحرارة) التي كابدها وهو يقف في المكان يتملاه ويستعيد ذكرياته فيه. ولا شك أن وراء هذا الوقوف الطويل شعوراً عميقاً يدفع صاحبه إلى تحمل الصعب.

وهكذا يغدو للزمان وظيفة دلالية خاصة بالتجربة الإنسانية التي كان يمر بها الشاعر في عصره، وهي ترفد التجربة الخاصة التي ينقلها المكان كما

(١) الديوان، ص ٢٩٢ وما بعدها.

(٢) الديوان، ص ٢٢٠، والقردد: ما ارتفع من الأرض.

(٣) الديوان، ص ١١٧ وما بعدها، ويشط بها: يبعد بها.

وضحنا، فإذا كان المكان ظرفاً ثابتاً يتلقى تحول الحال ويسجل مظاهره، فإن الزمان ظرف متحرك ينقل الأبعاد المختلفة والمتضادة لهذا الحدث المتحول.

ولعل التجربة الشعورية التي كان يحياها وهو يقف في الأطلال هي التي أملت عليه تدقيق النظر فيها حتى يأتي على وصف أشيائها البارزة كالأنافي، والنؤي، والرماد الهامد. قال مثلاً^(١) :

أَرَبْتُ بِهَا الْأَرْوَاحَ كُلَّ عَشِيَّةٍ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا آلٌ خَيْمٍ مُنْضِدٍ
وغيرُ ثَلَاثٍ كَالْحَمَامِ خَوَالِدٍ وَهَابٍ مُجِيلٍ هَامِدٍ مُتَلَبِّدٍ

إن علينا ونحن ننظر في وصفه هذا أن نتوقف عند العلاقة بين الأنافي والحمام الذي شبهها به فمثل هذه الصورة يلتقي حداها عند نقطة نفسية خاصة. ثم علينا أن نفكر بالمقابل بالهَاب (الرماد)، والصفات الثلاث التي تتابعت له: محيل، هامد، متلبد. فالحدود الشعورية للشاعر امتدت لجلب هذه العناصر التي قد لا تكون متوائمة دائماً.

وكان يشغل وهو يصف الأطلال أيضاً بذكر الرياح والأمطار التي أتت على معالمها^(٢).

قَفْتُ بِالْدِّيَارِ الَّتِي لَمْ يَغْفُهَا الْقَدَمُ بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالذِّيمُ
وليس لذكر الرياح والديم ارتباط باختلاف الجو والمناخ فقط، ولكنه يمتد إلى تأثير هذا الاختلاف على حياة الناس واختلاف المشاعر والأفعال المترتبة على اختلاف المناخ الطبيعي. ومن هنا يغدو ارتباط هذه العوامل بالنفس من أشد الأمور حاجة للتفسير والتوضيح في مسألة «الأطلال» هذه.

وقد أهمته كثيراً حياة الحيوان الذي اتخذ من الأطلال مسرحاً له وملعباً، ففي الأطلال كان راقب مشية الأرام، ونهوض أطلائها من كل مكان

(١) الديوان، ص ٢١٩، وانظر أيضاً ص ٧، وأرابت: أقامت. وآل جمع، والواحدة آلة، ويقال: آل: شخص. وثلاث: يعني الأنافي. وهاب: رماد، ومحيل: قد أتى عليه حول.

(٢) الديوان، ص ١٤٥، وانظر أيضاً، ص ٨٧، ٥٦.

فيها^(١). كما كان يراقب الثيران الوحشية ويعجب بألوانها المختلفة، وهيئتها التي حوّلها المكان إلى حال تشبه معها الإبل الكريمة^(٢) :

كَأَنَّ أَوَابِدَ الثَّيْرَانِ فِيهَا هَجَائِنُ فِي مَغَابِنِهَا الطَّلَاءِ

إن الحرص على إيجاد هذه الحياة الحيوانية المتنامية وسط مظاهر العدم الإنساني له عمق كبير إذا ما توبع استقصاؤه وربطه بموضوعات القصائد وفحواها العام.

ومن ارتباط الأطلال بتجربة الشاعر مقارنته إياها بالكتابة، فقد كرر تشبيهها بالوحي الذي كان يعني الكتاب أو المكتوب في صور عدة^(٣). كما حدد في صورة واحدة فقط وسيلة الكتابة وهو الحجر وقرنها إلى الوحي أيضاً فقال^(٤) :

لَمَنِ الدِّيَارُ غَشِيَتْهَا بِالْفَذْفَدِ كَالْوَحْيِ فِي حَجَرِ الْمَسِيلِ الْمُخْلِدِ

وقد يكون لكلمة الوحي دلالة هامة جداً على طبيعة عقلية هذا الشاعر والناس في عصره البدائي، تلك العقلية التي كانت تؤمن بعالم الغيب وتعتمد على الخيال كثيراً.

وقد أكثر من معادلة الأطلال بالوشم في يد الإنسان أيضاً. قال عن الطلل^(٥) :

يَلُوحُ كَأَنَّهُ كَفًّا فَتَاةٌ تُرْجَعُ فِي مَغَاصِمِهَا الْوُشُومُ

(١) الديوان، ص ٥.

(٢) الديوان، ص ٥٨ والمهجائن: إبل بيض كرام. والمغابن جمع مغبن وهو ماخفي من جسد الثور. والطلاء: القطران.

(٣) الديوان، ص ١٢٦، ١٤٦.

(٤) الديوان، ص ٢٦٨.

(٥) الديوان، ص ٢٠٧، وانظر أيضاً ص ٥، ٣٨٢.

والوشم أيضاً له صلة بالعقلية الجاهلية وقد ارتبط عند البدائيين عامة بدلالات سحرية ودينية^(١). ويجب أن لا يغيب ذلك كله عن إدراكنا ونحن ندرس الصور التي تقرن الأطلال به، فوظيفته الاجتماعية تمنح الأطلال المشبهة به ميزة دلالية خاصة تتكشف أبعادها حتّى حيناً ينظر إليها من خلال المعنى المتكامل للقصيدة ككل.

هذه صورة للأطلال التي كان زهير يقف عليها ويسائلها عن أهلها الطاعنين عنها وعندما كان يئأس من إجابتها يتركها مرتحلاً عنها:

فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجْنَاءِ كَالْفَحْلِ جَلْعَدٍ^(٢)



والشاعر في الطعائن، كما في الأطلال، يترجم واقع الحياة التي كان الجاهليون يعيشونه. لقد كان الناس يجتمعون إلى بعضهم بعضاً فيتعارفون ويتحابون فيتعلق الفتي من هذا البيت بفتاة من ذلك البيت، ثم ينضب الماء ويحف الكلاء الذي اجتمعوا عليه فيرتحلون، كل إلى جهة أخرى يفتش له عن ماء جديد وكلاء جديد فيفترق الأحبة ويتباعد الشمل لكن الذكريات تبقى تلح على أصحابها. من هنا يأتي وصف الأطلال، ومن هنا يأتي وصف الطعائن أو أرتحال الأحبة وملاحقتهم بالخيال إن لم تكن في الواقع؟^(٣).

سَالَتْ بِهِمْ قَرْقَرَى بِرْكَ بِأَيْمَنِهِمْ فَالْعَالِيَاتُ وَعَنْ أَيْسَارِهِمْ خَيْمٌ
عَهْدِي بِهِمْ يَوْمَ بَابِ الْقَرَيْتَيْنِ وَقَدْ زَالَ الْهَمَالِيجُ بِالْفَرَسَانِ وَاللُّجُمُ
فَاسْتَبَدَّلْتُ بَعْدَنَا دَاراً يَمَانِيَةً تَرَعَى الْخَرِيفَ فَأَدْنَى دَارِهَا ظَلِمٌ

Encyclopedia Britannica Vol 21 pp. 718-719. (Article: Tatooing).

(١)

(٢) الديوان، ص ٢٢٠، وجمعد: شديدة.

(٣) الديوان، ص ١٤٧ وما بعدها، خيم: جبل. باب القريتين: في طريق مكة. الهمالج من الإبل ما هنا، والخيال مشدودة معها. ظلم: جبل وقيل: موضع.

عهد حبيته تسكن نواحي مكة، لكنه فوجيء بها تستبدل بذلك داراً
ناحية اليمن، إنها مع أهلها تطلب النفع أن وجد.

فلزهير كما لأكثر الشعراء الجاهليين اهتمام كبير بالظعائن. يأتي منازل
أحبائه فيجدها خالية فيتخيلهم ظاعنين عنها ثم يسأل أصحابه إن كانوا يرون
على البعد ظعائن من يحب علّه يلحق بها سريعاً:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحْمُلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمٍ^(١)

واعتماد في وصفه للظعائن أن يتبع المواضع التي قطعتها وأن يدقق في
ذلك تدقيقاً شديداً^(٢)، وقد يحدد زمن ارتحاله^(٣) ويعيد إلى الأسماع غناء
حدثهم^(٤) كما قد يصف مشاعره إزاء هذا المشهد المكرر في خياله^(٥) :

مَا زِلْتُ أَرْمُقُهُمْ حَتَّى إِذَا هَبَطْتُ أَيْدِي الرُّكَّابِ بِهِمْ مِنْ رَاكِسٍ فَلَقَا
دَانِيَةً مِنْ شَرُورَيِ أَوْقَفَا أَدَمِ يَسْعَى الحُدَاةُ عَلَى آثَارِهِمْ حِرْزَا
كَأَنَّ عَيْنِي فِي غَرْبِي مُقْتَلَةٌ مِنَ النَّوَاضِحِ تَسْقِي جَنَّةً سُحْقَا

ظل الشاعر الحزين يراقب حبيته وهو تصعد وتهبط على أصوات الحداة
حتى إذا ما ابتعد أنساح الدمع من عينيه غزيراً كالماء الناضح من دلوين
ضخمين تحملهما ناقة مذللة. وإذا كان حزيناً لفراق أحبته الظاعنين هنا فإنه قد
يبدى شعوراً مغايراً في مواقف أخرى. قال مثلاً^(٦) :

(١) الديوان، ص ٩، وجرثم: ماء من مياه بني أسد.

(٢) الديوان، ص ٩ - ١٣، ١١٦ - ١١٩.

(٣) نفسه ص ١٠.

(٤) نفسه ص ٣٧، ١٦٧.

(٥) نفسه ص ٣٧ وما بعدها. راكس: موضع. الفلق: المكان بين ربوتين. الحزق: الجماعات.
والغربان: الدلوان الضخمان.

(٦) نفسه ص ٢٩٤ وما بعدها. والأشاء: النخل. نشزن: ارتفعن جهاواتهن: يريد أرضاً.

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هل ترى من طَعَائِنِ كما زالَ في الصُّبْحِ الأَشَاءُ الحَوَائِلُ
نَشَزْنَ من الدَّهْنَاءِ يَقْطَعْنَ وَسْطَهَا شَقَائِقَ رَمَلٍ بَيْنَهُنَّ خَمَائِلُ
فَلَمَّا بَدَتْ سَائِقُ الجَوَاءِ وصَارَةُ وفرشُ وحمًا وأتَهَنُ القَوَائِلُ
طَرِبْتُ وقال القلبُ هلْ دُونَ أَهْلِهَا لِمَنْ جَاوَرَتْ إِلَّا لِيَالٍ قَلَائِلُ

لقد طرب هنا لأنه أصبح قريباً من تلك الطعائن بعدما لحقها سريعاً حتى لم يبق بينه وبين أرضها سوى ليال قليلة كما قال. لقد فرض الحزن في المشهد الأول فراق الأوبة، ويأس الشاعر من لقائهم بعدما راقبهم وهم يتعدون كثيراً. لكن الوضع في المشهد الثاني اختلف حيث لحق بهم فيه، وعندما اقترب من ديارهم هلل قلبه فرحاً. من هنا حل الأمل عنده محل اليأس وأخذ الفرح مكان الحزن.

هذان موقفان متضادان يجب أن يكونا مفروضين من داخل الشاعر استجابة للظروف والأحوال التي كانت قائمة وقتئذ^(١). وبهنا التأكيد على أن أغلب قصائد زهير يكون وصف الطعائن فيها منبثاً بالآتي المأمول على عكس الحال في وصف الأطلال. وهذا ربما دلنا على اتجاه عام في موقف الشاعر إزاء الحياة والموت لأن الطعائن - كالأطلال - لا يمكن أن نفهمها في الشعر على أنها مجرد سرد وضع من أوضاع الناس في مجتمع له طريقة خاصة في المعاش. إن هذا الوضع مادة حياتية استغلته شاعرية الشعراء ووجهته وجهة ذاتية خاصة، إذ لو كان وصف الطعائن مجرد سرد خاص لما كان له موضع في مجال الصورة لأن الصورة تركيبة معقدة يتدخل في تأليفها عنصران هامين: أحدهما ظاهري يقوم في الحواس المتخيلة، والثاني باطني يقوم في النفس وموطن التجربة. ويكون الأول عادة معادلاً للثاني وعلى قدر انفعاله. فالطعائن - كالأطلال أيضاً -

(١) للزمن تأثير كبير في توجيه الحدث والمشار فالظعن في المشهد الأول كان يتم حاضراً أمام الشاعر وإبرادة الطاعنين فاللحاق بهم لن يجديه شيئاً. أما الظعن في الثانية فكان في غيابه وهو فرح لأنه يتبعهم بل يقترب من ديارهم الجديدة.

تشكل المظهر الخارجي لمضمرة داخلي بحيث يؤلفان معاً الصورة الكبرى التي حاولنا نقل اتجاهها العام عند زهير.



والرحلة في العصر الجاهلي منهج حياة، أما عند الشعراء عامة وعند شاعرنا خاصة فوضع شعري يرتبط بشكل تألفي تألفي مع الطعائن والأطلال. لقد قلنا في حديثنا عن الأطلال: إن الشاعر كان يقف فيها مناجياً سائلاً، وحينما لا تحببه يتركها مرتحلاً.

ورحلته إما للحاق بأحبته كما في هذه الصورة (١) :

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا وَزَوَّدُوكَ اشْتِاقاً أَيْةً سَلَكَوا
هَلْ تُلْحِقُنِي وَأَصْحَابِي بِهِمْ قُلُوصٌ يُزْجِي أَوَائِلَهَا التَّبْغِيلُ وَالرَّتْكَ

وإما للانتقال إلى من يقصد مدحه كما في قوله يمدح سنان بن حارثة المرِّي (٢) .

فَزَادَكَ أَنْغَمًا وَخَلَاكِ دَمٌ إِذَا أَدْنَيْتِ رَحْلِي مِنْ سِنَانٍ

وأهم ما يجب الالتفات إليه عند هذا الشاعر في رحلته هو:

الدافع النفسي للرحلة،

وأداة الرحلة،

وطبيعة المكان المرتحل فيه،

وأبعاد الزمن الذي تمتد الرحلة إليه.

(١) الديوان ص ١٦٤، ١٦٨ والخليط: المجاور لك في الدار. والتبغيل والرتك: ضربان من السير.

(٢) الديوان ص ٣٥٧ والخطاب موجه لناقته.

أما الدافع الذي كان يحرك الشاعر للارتحال أو لتغيير المكان فالهمُّ كما عبّر عن ذلك أكثر من مرة. قال في موضع (١) :

دَعَهَا وَسَلَّ الهمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَنْجُو نَجَاءَ الْأَخْدَرِيِّ الْمُفْرَدِ
وقال في موضع آخر (٢) :

وَهَمَّ قَدْ نَفَيْتُ بِأَرْحَبِي هِجَانِ اللَّوْنِ مِنْ سَرِّ هِجَانِ
ولهذا يجب أن نفكر في العلاقة بين الأطلال/ والظعائن/ والرحله/ والهم، لنوجد تفسيراً معقولاً للتركيبية المختلفة العناصر التي تجتمع معاً في قصيدة واحدة ذات موضوع واحد متكامل متحد.

وأما أداة الشاعر للرحلة فناقة قوية نشيطة سريعة لا يحتاج راكبها إلى إخراج سوطه. ولهذا كان يعادل بينها وبين حيوانات أخرى عرفت فيها مثل هذه الصفات فهي تشبه في القوة الفحل الشديد والثور النشط (٣). وهي تماثل في السرعة النعامة التي (إذا هيجتها اندفعت) أو الدلو العظيمة التي إن انقطع حبليها هوت في البئر سريعاً، أو حمار الوحش الذي طردته الرماة (٤).

وهي في صلابتها كالجبل من الرمل أو القصر العظيم الذي شيده بناء ماهرون (٥) وهذا نموذج لهذه الناقة.

جُمَالِيَّةٌ لَمْ يُتَقِ سَيْرِي وَرِحْلَتِي عَلَى ظَهْرِهَا مِنْ نِيَّهَا غَيْرَ مَحْفِدِ
مَتَى مَا أَكَلَفَهَا مَفَازَةً مَنَهْلٍ فَتُسْتَعَفَ أَوْ تُنْهَكَ إِلَيْهِ فَتَحْهَدِ

(١) الديوان ص ٢٧٠. الجسرة: الناقة السبطة الطويلة. الأخدري: عبر نسبة إلى أخدر وهو فرس معروف النسب. والمفرد: الفرد.

(٢) الديوان ص ٣٥٦ وأنظر أيضاً ص ٢٥٧ والأرحبي: فحل منسوب إلى أرحب (بطن من همدان) والمهجان: الناقة الخالصة اللون والعنق.

(٣) الديوان ص ٢٢٠، ٢٦٤.

(٤) الديوان ص ١٦٩، ٦٧، ٣٧٢.

(٥) الديوان ص ٣٧٠، ٣٧١.

تَرَدُّهُ وَلَمَّا يُخْرِجِ السُّوطُ شَاوَهَا مَرُوحٌ جَنُوحُ اللَّيْلِ نَاجِيَةُ الْغَدِ
كَهْمُكَ إِنْ تَجْهَدُ تَجِدَهَا نَجِيحَةً صَبُوراً وَإِنْ تَسْتَرْخِ عَنْهَا تَزِيدُ
وَتَنْضَحُ ذِفْرَاهَا بِجَوْنٍ كَأَنَّهُ عَصِيمٌ كُحَيْلٍ فِي الْمَرَاكِجِ مُعَقَّدٍ^(١)

لقد اختار لرحلته ناقة قوية قوة الفحل الشديد، صابرة على المشاق حتى أتى سيرها الطويل الشاق في الرحلة على شحمها، وهي تتعب نفسها كثيراً حتى تقطع براكبتها مفازة قاسية فتوصله ماءها دون أن تضطره لإخراج سوطه.

وهكذا تفعل الناقة ما يطلب منها باتقان. إنها نشيطة تنجي الإنسان بإيصاله هدفه. وهي صبور على التعب لا يعيقها العرق المتصبب من جوانبها عن أن تزيد في سيرها حتى إن لم يطلب منها ذلك.

هذا وقد جعل الشاعر ناقته هذه تعمل في ظروف قاسية ليكون أدعى لتمجيد فعلها وفعله معاً. فقد كان يعتمد أن يختار لرحلته مكاناً صعباً وزماناً مرهقاً.

فالمكان أرض غليظة كثيرة الحصى، بعيدة الغور تتشابه فيها المسالك. واسعة تتمزق فيها الرياح وتتساقط فيها النوق إرهاقاً إلا ناقته، فهي الأقدر على اجتيازها وقهر صعابها^(٢). أو أرض قفراء غير واضحة المعالم والطرق لا يجروء على اجتيازها إلا شجاع يصطحب معه من يؤازره ويشيعه. قال:

وَتَنُوفَةٌ عَمِيَاءُ لَا يَجْتَازُهَا إِلَّا الْمُشِيعُ ذُو الْفَوَادِ الْهَادِي
قَفَرٍ هَجَعَتْ بِهَا وَلَسْتُ بِنَائِمٍ وَذِرَاعُ مُلْقِيَةِ الْجِرَانِ وَسَادِي

-
- (١) الديوان ص ٢٢٠ - ٢٢٥ جمالية: خلقتها كخلقة الجمل. ونبيها: شحمها. ومحفد: أصل السنام. مفازة منهل: أي مفازة لها ماء. تستعف: يؤخذ ما عندها عفواً. وشاوها: عدوها. ومروح: من المرح. وجنوح: تخرج في سيرها أي تميل من النشاط. وناجية: تنجو. كهملك: أي كما تريد. ونجيحة: سريعة. الذفريان: العظمان البارزان خلف أذن البعير. الجون: الأسود. والعصيم: القطران. والكحيل: دقيق القطران.
- (٢) الديوان ص ٦٧، ٢٢٠، ٣٤٩، ٢٩٦، ٢٦١.

وعرفتُ أنْ لستُ بِدارِ ثِيَّةٍ فَكَصَّفَقَةٍ بِالْكَفِّ كَانَ رُقَادِي
فَوَقَعْتُ بَيْنَ قُتُودِ عَنَسٍ ضَامِرٍ لِحَاظَةٍ طَفَلٍ الْعَشِيِّ سِنَادٍ^(١)
إنها أرض لا تصلح للمقام طويلاً لذا أراح جسده قليلاً ثم لجأ إلى ناقته
يضع نفسه فوق قتودها لتسرع به نحو غايته.

وأما زمان الرحلة فيوم هجير لافح الحرارة، أوليل مرعب، أو وقت مطر
غزير^(٢). قال مثلاً:

وَحَرَقَ يَعْجُ الْعَوْدُ أَنْ يَسْتَبِينَ إِذَا أَوْرَدَ الْمَجْهُولَةَ الْقَوْمُ أَصْدَرَا
تَرَى بِحِفَافِيهِ الرِّذَايَا وَمَتْنِهِ قِيَاماً يُقَطِّعَنَّ الصَّرِيفَ الْمُقْتَرَا
تَرَكَتُ بِهِ مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مَوْضِعِي فِرَاشِي وَمُلْقَايَ النَّقِيشِ الْمُشْمَرَا^(٣)

إنه يجمع في الأبيات بين قسوة المكان وشدة الزمان. فالمكان صعب
المسلك ترى كثيراً من الإبل مترامية فيه. والزمان آخر الليل المخيف الذي ترك
فيه الشاعر فراشه وراح يعمل وناقته بإخلاص وجهد كبير ليصلا إلى هدفهما
المطلوب.

عناصر الرحلة عند زهير إذن: هم نفسي يحفز صاحبه على تغير الحال
والمكان، وناققة قوية نشيطة، وأرض مجهولة صعبة التضاريس، وزمان قاس
مخيف.

(١) الديوان ص ٣٣٠ وما بعدها. والتنوفة: القفر. المشيع: الشجاع. والهادي: العالم بمسالك
الطرق. الجران: باطن خلق الناقة ألفته على الأرض أعياء. تثية: إقامة. والقتود: أحناء
الرحل. لحاظه: تلاحظ يميناً وشمالاً. طفل العشي: قبيل العشي.

(٢) الديوان، ص ٣٦٩، ٣٣٢، ٣١٦.

(٣) الديوان، ص ٢٦١، وما بعدها. وخرق: يقال طريق يخرق المغازه، ويقال: بل هو الأرض
الواسعة تنخرق فيها الرياح.

والعود: البعير المسن. وقوله: أصدرنا: أي هذا الطريق له مدخل ومخرج. حفافاه:
جانباه.

والرذايا: الإبل الساقطة: والصريف: إذا ضجر صرف نياحه. والمفتر: الضيف.
والنقيش: المنقوش.

لكن النهاية كانت دائماً الانتصار على كل الحواجز، والوصول إلى
المبتغى. وعند هذه النتيجة السعيدة يهون كل إرهاق لحق بالناقة وصاحبها:

هل تُبْلِغَنِي إِلَى الْأَخْيَارِ نَاجِيَةً تَخْذِي كَوَخْدِ ظَلِيمٍ خَاضِبٍ زَعِيرٍ
فِي يَوْمٍ دَجَنٍ يُوَالِي الشَّدَّ فِي عَجَلٍ إِلَى لَوَى حَضَنٍ مِنْ خَيْفَةِ الْمَطَرِ
حَتَّى تَحُلَّ بِهِمْ يَوْماً وَقَدْ ذَبَلَتْ مِنْ سَيْرٍ هَاجِرَةٍ أَوْ دُلْجَةِ السَّحَرِ^(١)

إن اتجاه الشاعر في وصف رحلاته والوصول إلى النتيجة السابقة ليدفعنا
إلى التفكير بموقفه من الحياة: قيمتها وقيمة العمل والإرادة والايان بالنفس ونبيل
المقصد فيها. إننا إن مددنا فكرنا إلى هذه الأجواء الخلفية للمظاهر الشكلية التي
لا تتعدى وسائل حياتية مخبورة ومعلومة، سرنا على الطريق الصائب في فهم
الأبعاد الفكرية والجمالية لمثل هذه الصور والمشاهد التي أفرزتها رحلة الشاعر
الموصوفة هنا وهناك في شعره، خاصة إذا حرصنا على ربط كل صورة أو مشهد
بالأجواء المختلفة والمتحدة على إطار روحي خاص ضمن القصيدة بجميع
عناصرها. عند هذا فقط نتجاوز الأقوال التي توحى بأن الاتجاه العام للرحلة
التي تتشابه بعض عناصرها عند الشعراء الجاهليين لم يكن أكثر من افتعال رديء
ينبىء عن انطفاء الشوق أو موته^(٢).

إن امتداد الرحلة إلى آفاق الحياة وربط عناصرها بعلاقات موافقة
أو مخالفة لعناصر التجربة الانسانية التي توحى بها هو ارتفاع بالشعر إلى عالم
السمو والشمول الذي لا يقف عند حياة الجزء دون حياة الكل، أو ممارسات
الفرد دون المجموع.

* * *

(١) الديوان ص ٣١٦ وناجية: سريعة. وتخذى من الخدي وهو ضرب من السير السريع وظليم:
نعام وزعر: نشيط. ويوم دجن: يوم مطر. وحضن: جبل. واللوى: ما التوى من الرمل.
ودالجة: سير آخر الليل.

(٢) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ١٩٧٥،
ص ٦١.

أما مشاهد الصيد فتقوم عند زهير على أساس صراع عنيف بين الثور الوحشي وكلاب الصائدين، أو بين قطاة تقصد ماء تشربه وصقر يراقبها من بعيد حتى إذا اقتربت انقضض يبتغي قتلها وافتراسها. وهو يتوصل إلى مشهد الصيد في قصائده غالباً من إرادته تشبيه ناقته التي تحمله إلى غايته بالطريدة: الثور أو القطاة.

أما طريقته في نقل المشهد فتبدأ بوصف الثور أو القطاة وصفاً متأنياً تظهر فيه قوة الأول وسرعة الثانية. ثم ينتقل إلى الصائدين وكلابهم أو الصقر فيمكنه حتى يصل إلى النهاية التي يجعل فيها النصرة للثور والنجاة للقطاة، لكنه يركز على أن كلا منهما قد دفع قدراً كبيراً من جهده وجهاده ثمناً لذلك النصر ولتلك النجاة. وهاك نموذجاً من صراع الثور والكلاب. قال من قصيدة مدحية:

كَسَوْتُهُنَّ مُشَبَّأً نَاشِطاً لَهَقَا	كَأَنَّ كُورِي وَأَنْسَاعِي وَمِثْرَتِي
مِنَ الشَّتَاءِ فَلَمَّا شَأُوهُ نَفَقَا	رَعَى بَغِيْثٌ لَأَوْرَاكِ فَنَاصِفَةً
مِنَ الرَّبِيعِ وَلَمْ يَيْدُنْ وَقَدْ زَهَقَا	عِشْرًا وَخَمْسًا فَقَدْ طَابَتْ مَرَاتِعُهُ
جَنَّبَنِي عَمَايَةَ فَالرُّكَّاءَ فَالْعُمَقَا	فَسَارَ مِنْهَا عَلَى شَيْمٍ يَوْمٌ بِهَا
تُرْوِي الثَّرَى وَتُسِيلُ الصَّفْصَفَ الْقَرَقَا	فَادْرَكَتُهُ سَمَاءٌ بَيْنَهَا خَلَلٌ
رَشَّ السَّحَابُ عَلَيْهِ الْمَاءَ فَاطْرَقَا	فَبَاتَ مَغْتَصِمًا مِنْ قُرْهَا لَيْقًا
عَنِ النُّجُومِ أَضَاءَ الصُّبْحِ فَانْطَلَقَا	لَيْلَتَهُ كُلُّهَا حَتَّى إِذَا حَسَرَتْ
وَقَانِصٌ لَا تَرَى فِي فِعْلِهِ خَرَقَا	فَصَبَّحَتْهُ كِلَابٌ شَدُّهَا خَطِفٌ
وَخَافَ مِنْ جَانِبَيْهِ النَّهْزَ وَالرَّهَقَا	حَتَّى إِذَا ظَنَّ قَرْنَ الشَّمْسِ غَالِبَةً
نَجَلَاءَ تُتْبِعُ رَوْقِيهِ دَمًا دَفَقَا ^(١)	كَرَّ فَفَرَّجَ أُولَاهَا بِنَافِذَةٍ

(١) الديوان ص ٤٢ - ٤٨. والكور: الرجل. والانساع: التي يشدها الرجل. والميرة: حشية صغيرة من قطن أو صوف يضعها الراكب تحته فوق الرجل. والمشب: الثور المسن. واللهق: البياض. أوراك وناصفه: من بلاد تميم. رهق: سمن على شيم على منظر قد شامه وقصده. والصفصف: المستوي من الأرض. القرق: الأملس. لثقا: مبتلا. وخطف: سريع. والخرق: النزق. النهز: الجذب. الرهق: اللحاق.

عندما احتاج الشاعر إلى أن يوجد معادلاً موضوعياً لقوة ناقته ونشاطها| شبهها بهذا الثور المسن المجرب لداخل الحياة ومخارجها بعد أن تعود على الرحلة والانتقال من بلد إلى آخر. لقد كان يرى الكلاً في مكانه هادئاً مطمئناً لكن قسوة الزمان والأحوال بددت مرعاه فاحتاج إلى أن يطلب مرعى جديداً وخيراً جديداً فاتجه وحيداً إلى مبتغاه. إلا أن الرحلة إلى مثل هذا الخير ليست سهلة ميسورة، إنها تحتاج منه إلى صبر وجهد كبيرين. وكان يعرف تماماً ما ينتظره: صبر على الظمأ طويلاً، وتحمل مشاق الرحلة في أماكن متباعدة وقاسية كان يصارع أثناءها الشتاء والبرد والرياح والأرض الوعاء، حتى إذا ما تغلب عليها جميعاً وبدأ يرقب الأمل مع تنفس الشمس في الصباح فاجأه القدر بمصيبة أعق وأشد بلاء. كان ينتظره صائدون مهرة بأسلحة قاتلة وكلاب سريعة جائعة. لقد استعد للموقف الجديد الصعب، وواجهه بجرأة وتعقل. لم يهرب كما لم يترث حتى تنثال عليه جميع الكلاب فيعجز عن مواجهتها جميعاً، لكنه واجه هجومها بهجوم مضاد قضى فيه على مقدمتها فذب الخور في مؤخرتها فتراجعت. لقد فعل ذلك بعد أن أيقن حتمية المواجهة مع الكلاب الضارية وأنه، إن لم ينتهز فرصته، ميت لا محالة.

إن لحظة اليأس التي مرت به حيناً دفعته إلى مغامرة ناجحة أنقذت حياته من موت كان محققاً. هذه هي الحال في مشاهد الصيد التي يؤلفها الثور مع الكلاب. إن الجرأة، والمجاهدة، وحسن اهتبال الفرص هي التي تقود صاحبها إلى النصر والخلاص من شرور أعدائه.

وأما الذي كان يلعب الدور الأكبر في إنقاذ القطاة من الصقر في مشاهد الصيد التي يؤلفانها فشيء آخر، إنه القدر الذي كان ييسر للقطاة أشياء تحول بينها وبين الصقر فقد ييسر لها شجراً كثيفاً يقبها:

ثم استمرت إلى الوادي فآلجأها منه وقد طمِع الأظفارُ والحنكُ^(١)

(١) الديوان، ص ١٧٥. استمرت إلى الوادي ألجأها الوادي بشجرة من الصقر. والحنك ما هنا: المنقار. والأظفار: المخالب.

أو ماء يجلله النبات لتختبىء في جنباته :

حتى استغائت بماءٍ لا رِشاءَ له من الأباطحِ في حافاتهِ البركُ
مكلَّلٍ بأُصولِ النّجمِ تنسجُهُ ريحُ خريقٍ لضاحي مائه حُبكُ (١)

القطاة تجاهد للتخلص من المازق، ولكنها لا تستطيع دائماً الاعتماد على الجهاد. إنها بحاجة إلى ما يعينها في الطبيعة على الخلاص ذلك لأنها تواجه عدواً هو الأقوى دائماً. ومن الجدير بالملاحظة أن الطريدة في مشاهد الصيد عند زهير تنجو من الموت دائماً إلا في حالة واحدة هي تلك التي يكون الشاعر فيها صائداً، كما في نهاية مشهد صيد شارك فيه، حيث كان يعطي غلاماً له درساً عملياً في الصيد إلى أن نجح هذا الغلام فجاءه بالطريدة متخبطة بدمائها. قال:

فردُّ علينا العيرَ مِنْ دونِ إلفِهِ على رَغْمِهِ يَدْمِي نَسَاءُ وفائِلُهُ
وأعتقد أن لكل هذه المشاهد والتوجيهات المختلفة لصوره دلائل رمزية خاصة بالشاعر ومواقفه من قضايا الحياة الكبرى وبخاصة قضية الصراع الإنساني، ثم بمفهومه من الحق والباطل، فالباطل عنده خاسر في النهاية حتى لو تمتع بالقوة والكثرة، أما الحق فمنتصر حتى لو كان وحيداً في صراعه. وإذا كان الشاعر ينتصر فلأنه يمثل الحق المشروع.

* * *

ويرتبط بالصراع الحرب والسلاح، فلقد كثرت الحروب والأيام في العصر الجاهلي، كما نعلم، لذلك كان لابد أن تكون موضوعاً أساسياً لدى شاعرنا يعود إليه ليشكل من عناصره صوراً تنبئ عن موقف صاحبهامنه. لقد حوت معلقته التي مجد فيها «السلام»، بعد أن عقد بمساعي هرم بن سنان والحارث بن عوف، أبياتاً في وصف المعركة أشعرتنا بكرامية الشاعر الشديدة لهذه الحرب، وقد فرضت

(١) الديوان ص ١٧٥ - ١٧٦ لارشاءه: أي يجري على سطح الأرض. والبرك: الحفائر.

النجم: النبات. ريح خريق: ريح شديدة. حبك: طرائق الماء.

على خياله هذه الكراهية صوراً منفردة فحوت لذلك عناصر تتآلف على الشر فتبعث ألماً عميق الجذور في النفس، ومن هذه الصور قوله ^(١) :

فتعرككم عرك الرِّحَا يثْفَالِهَا وتُلْقِخ كِشَافاً ثم تُتَسِّجُ فَتُسِّمُ
فَتُتَسِّجُ لَكُمْ غِلْمَانٌ أَشْأَمَ كُلِّهِمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثم تُرْضِعُ فَتُقَطِّمُ
فَتُغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا قُرَى بِالْعِرَاقِ من قَفِيزٍ وِدْرَهُمُ

إنه يكره الحرب ويكره الآخرين بها، وهو يحاول التوصل إلى ذلك عن طريق استشارته لتجارهم المريرة معها. فحديثه عنها ليس رجماً بالغيب أو الظن والتخمين، وإنما هو بوسط الحقيقة وعاما المتقاتلون جميعاً. إن الحرب تطحن الناس مهما كثروا، وإذا أولاهما نفر اهتمامهم تصبح لديهم عادة لا يقلعون عنها. ألا تبا لها من عادة تنتج شؤماً وآلاماً لا تعلم أعدادها ولا تدرك نهاياتها. ولا يظن أن هذه هي الطبيعة الثابتة لشعوره الأساسي نحو الحرب، ففي شعره صور أخرى توحى بالرضا عن خائضها، كهذه الصورة ^(٢) :

إِذَا لَقِحتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِرَّةٌ ضَرُوسٌ تُهَرُّ النَّاسَ أُنْيَابُهَا عُصْلُ
قُضَاعِيَّةٌ أَوْ أُخْتُهَا مُضِرَّةٌ يُحَرِّقُ فِي حَافَاتِهَا الْحَطْبُ الْجَزْلُ
تَجِدْهُمْ عَلَى مَا خَيَّلَتْ هَمَ إِزَاءِهَا وَإِنْ أَفْسَدَ الْمَالُ الْجَمَاعَاتُ وَالْإِزْلُ
يَحْشُونَهَا بِالْمَشْرِفِيَّةِ وَالْقَنَا وَفَتَيَانِ صِدْقٍ لَا ضِعَافٌ وَلَا نُكْلُ

(١) الديوان ص ١٨ - ٢٠ الثفال جلدة تكون تحت الرحا يقع عليها الدقيق. لقحت الناقة كشافاً: إذا حمل عليها في إثر نتاجها وهي في دمه. فتسم: تأتيكم باثنين. فتغلل لكم... الخ: أي ما يأتيكم من الدية أكثر مما يأتيكم من غلة قرى العراق. وهذا تهكم واستهزاء.
(٢) الديوان ص ١٠٣ - ١٠٦ ولقحت: اشتدت. وعوان: قوتل فيها مرة بعد مرة. وضروس: عضوض تهر الناس: تصيرهم يكرهونها من هر الشيء: كرهه. وعصل: كالحة معوجة. ومضرة: ملحة.

الجزل: ما غلظ من الحطب. والأزل: الحبس. والجماعة: أن يجتمعوا في موضع واحد لا تخرج إبلهم إلى الرعي فتتحرر. ويحشونها: يوقدونها. النكل: الجبناء.

فممدوحو شاعرنا شجعان يوقدون حرباً ضروراً اعتاد الناس كرهها.
وهم صادقو العزيمة فيها لا يضعفون ولا يجبنون، لهذا نالوا إعجاب الشاعر
الذي راح يخلد صفاتهم هذه في شعره الباقي على الأيام.

وليس غريباً أن تجتمع عاطفتا الرضا والكراهية في نفسية واحدة إزاء
الحرب، ذلك لأن موقف الشاعر في قصيدتيه السابقتين مختلفان تماماً.

لقد كان يطلب في الأولى تعزيز الصلح بين قبيلتين من أرومة واحدة
كانت الحروب المتوالية قد أرهقتها وأفنت كثيراً من رجالها لذلك لم يكن أمامه
سوى تضخيم السوء الذي تأتي به الحرب ليكون هذا أدعى لكراهيتها والعزوف
عن العودة إليها، ثم الجنوح بدلاً من ذلك إلى توطين النفوس على الصلح
والرضا بنتائجه.

أما في الثانية فهو يصف الفارس المثالي في زمنه. إنه ابن الحروب الذي
لا يهابها مهما اشتدت وطالت. ومن هنا ندرك سر وجود التضاد في موقف
هرم بن سنان من الحرب كما عرضه زهير. لقد استحق مدح الشاعر في معلقته
لأنه سعى جاهداً لاختاد نار الحرب، إلا أنه استحق مدح الشاعر أيضاً في
قصيدة أخرى لأنه أشعل نارها وقاد الخيل لخوضها^(١):

قد جعلَ المبتغونَ الخيرَ في هَرَمٍ والسائلونَ إلى أبوابِهِ طُرُقاً
القائدَ الخيلَ منكوباً دوابِرها قد أَحْكَمَتْ حَكَمَاتِ القَدِّ والأَبْقَا

فالحرب كريهة حين تكون في غير ما يهوى الشاعر، لكنها إذا جاءت
موافقة لما يرغب أصبحت جميلة ونافعة. ولعل هذا يذكرنا بموقف الشاعر المشابه
من الصيد. لقد اتحد موقفاه على أساس نفسي هام هو أن الشر يصبح خيراً إذا
ما وظيف من أجل تحقيق هذا الخير وإنجازه على صورة مأمولة ومرغوب فيها.

(١) الديوان ص ٤٩. الحكمة: حديدة في اللجام تكون على أنف الفرس وحنكه لتمنعه من مخالفة
صاحبه وهي تتخذ من الأبق. والأبق: حبل القنب.

وكان يرسم إلى جانب صور الحرب صوراً أخرى متعددة لأنواع السلاح المستخدم آنذاك، فالرمح، والسيف، والدرع والسهم، والقوس^(١) كلها أسلحة حرص الشاعر أن تُولف موضوعات لصور شتى في شعره، وكانت كل صورة منها تنقل شعوراً خاصاً أراد صاحبه أن يكون متعادلاً معها في حجم التمثيل والتمثيل.



واهتم الشاعر كثيراً بمسألة السقاية وما يلازمها من أدوات، ووسائل، وأفعال. ها هو يصف مشهداً عاماً لوردهم وما يتعلق به من مفاهيم جاهلية قديمة: الماء يمتلكه الأقوى، أما الضعيف فمحروم منه ما لم يسمح له القوي بورده. قال^(٢) :

وَحَالِي الْجَبَا أوردَتْهُ الْقَوْمَ فَاسْتَقَوْا بِسُفَرَتِهِمْ مِنْ آجِنِ الْمَاءِ أَكْدَرَا
رَأَوْا لَبْثاً مِنَّا عَلَيْهِ اسْتَقَاؤُنَا وَرِئِي مَطَايَانَا بِهِ أَنْ تُغْمَرَا

عندما رآه القوم مشغولاً بسقاية خيله بترؤ شديد اضطروا إلى شرب ماء متغير الطعم بسفرتهم، ذلك لأنهم غير قادرين على دفعه عن الماء الصافي.

ونراه أحياناً يعود إلى أدوات الورد من دلو ورشاء وحوض^(٣) فيجعل منها موضوعات لصوره مقارناً بها بعضاً من أحواله ومشاعره. ها هو يشبه في صورة منها الدمع في عينيه بالماء المسفوح من دلو ضخمة على بكرة. قال^(٤) :

كَأَنَّ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ وَعِبْرَةٌ مَا هُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أَمَّمُ
غَرَبٌ عَلَى بَكْرَةٍ أَوْ لَوْلُو قَلَقٌ فِي السَّلَكِ خَانَ رَبَاتِهِ النُّظْمُ

(١) الديوان، ص ٨٩، ١٠٠، ١٦٣، ٢٨٠، ٣٠٧، ١٣١.

(٢) الديوان، ص ٢٦٠ والجبأ: ماحول البئر والجمع أجباء. السفارة: الشيء يأكلون عليه. الأجبن: المتغير. وري مطايانا أن تغمرا: أي نسقيها قليلاً. وانظر أيضاً ص ٣٧.

(٣) الديوان، ص ٣٠، ٦٧، ٢٤٣، ٢٨١، ٣٢٧، ٣٣١.

(٤) الديوان، ص ١٤٨ وما بعدها. والسليل: واد. والأمم: بين القريب والبعيد.

هذه صورة للعين وهي ملأى بدموع تتساقط غزيرة، رسمها الشاعر لتنبئ عن حاله وهو يراقب رحيل أحبته. ولها في شعره صورة مضادة، حيث وصف جفاف مائها لطول السفر وقساوته. قال يصف أعين رواحله (١) :

وَكأنَّ أَعْيُنَهُنَّ مِنْ طُولِ السَّرَى قُلُبٌ نَوَاكِزُ مَاؤُهُنَّ مُنْضَبٌ
فلقد مائل بين عيون الإبل الغائرة إرهافاً، والآبار التي قلت مياهها أو نضبت.

* * *

واهتم الشاعر بطبيعة السكنى التي عاشها إنسان عصره فرسم بعضاً من الصور للخيمة العربية القديمة بأعمدتها وما حول ذلك من نوى وأثاف، من ذلك قوله (٢) :

أَثَافِي سَفْعاً فِي مَعْرَسٍ مِرْجَلٍ وَنَوِيّاً كَحَوْضِ الْجُدِّ لَمْ يَتَّكِلْ

فالأثافي، والمرجل، والنوى، والأعمدة، والخيمة، والرماد الهامد المتلبد، كلها عناصر للبيت العربي القديم (الخيمة) استعادها الشاعر ورسم لها صوراً تعادل شعوراً ما، كان له وقتئذ.

وفي شعره أيضاً صور لأبنية كانت تبني بالحجارة والطين كهذه الصورة لقصر مبوب شغل بينائه بناؤون ماهرون. قال مشبها ناقته بهذا القصر (٣) :

وَكأنَّهَا إِذْ قُرِبَتْ لِقُتُودِهَا فَدَنَ تَطُوفُ بِهِ الْبُنَاةُ مُبُوبٌ

(١) الديوان، ص ٣٧١ قلب: مفردا قلب وهو البثر. نواكز: قليلات الماء.

(٢) الديوان ص ٧ وانظر أيضاً ص ٢١٩. والأثافي حجارة ثلاثة يوضع عليها الرجل. والمرجل: كل قدر يطبخ فيها. والسفعة: سواد تخلطه حمرة. والنوى: حاجز يرفع حول البيت من تراب لمنع دخول الماء. والجد: البثر.

(٣) الديوان، ص ٣٧١، والقنود: جمع قند وهو خشب الرجل. والفدن: القصر المشيد.

وهذا يدل على أن الشاعر رأى مثل هذا القصر في بيئته القديمة، فأناس تلك البيئة لم يكونوا جميعاً بدوا رحلا وإنما كان منهم المتحضرون الذين يقطنون المدن ويشيدون فيها المساكن والقصور. أو أن الشاعر كان - ككثيرين من شعراء الجاهلية - على علم بحضارة الغساسنة والمناذرة والفرس والروم وما كان لهم من قصور فخمة تركت أبعاداً في النفس حتى باتت ترسم في الشعر صوراً تحمل انطباعات صاحبها.

ومثل ذلك أداة السفر عنده، فلم تكن الناقة هي الأداة الوحيدة التي اهتم بها، وإنما اهتم أيضاً بأداة سفر جديدة هي السفينة. ويبدو أن أبناء عصره عرفوا السفن بدقة، فهو يرسم المعالم تاركاً لهم تكملة الصورة بما يعرفون كهذه الصورة^(١):

يَغْشَى الحُدَاةُ بِهِمْ حُرُّ الكَيْثِيبِ كما يُغْشِي السَّفَائِنَ مَوْجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ
وكهذه الصورة التي يستعيد فيها جهاد البحارة كي تظل السفينة مندفعة في سيرها القاصد^(٢).

يَقْطَعْنَ أَجْوَازَ أُمَيَالٍ الفَلَاةِ كما يَغْشَى النُّوَاتِي غِمَارَ اللُّجِّ بالسُّفُنِ
ومن الطريف حقاً أن الشاعر لم يستعد صورة السفينة في ذهنه إلا في وصفه للظعائن المرتحلات اللاتي جعل عبور رواحلهن الصحراء والأراضي القاسية شبيهاً بعبور السفن أمواج البحر العاتية. والخصيلة التي نخرج بها من جمع الظعائن إلى مسار السفينة هي اهتمام الشاعر بالأنسياب الهادئ وسط القسوة والصعب، وإذا تذكرنا اهتمامه بالسلام الإنساني وتحويل قسوة الحروب إلى ألفه وانسجام قاربنا بين الصورة ومدلولها الحياتي عنده.



(١) الديوان، ص ١٦٧ وانظر أيضاً ص ١٤٨.

(٢) الديوان ص ١١٨ الميل: القطعة من الأرض مد البصر والجمع أميال. وأجواز: أوساط. والنواتي: الملاحون والواحد: نوتي ويقال هم خدم السفينة. والغمار: الماء الكثير.

واهتم بزينة القوم فأكثر من ذكر الثياب والألبسة التي كان الناس يتعاملون بها ويزدانون بأشكالها المختلفة. والذي يبدو من صورته أن اليمن ومصر والشام من أهم البلدان التي كانت أقمشة الثياب تأتي منها، فقد ذكر الثوب القبطي الذي ينسب إلى مصر أو الشام بقوله^(١) :

لِيَأْتِيَنَّكَ مِنِّي مَنْطَقٌ قَدْزَعُ بَاقٍ كَمَا دَنَسَ الْقُبْطِيَّةَ الْوَدَكُ

كما وصف البرود اليمنية المحسنة بقوله^(٢) :

وَأَبْيَضَ عَادِيٌّ تَلُوحُ مَتُونُهُ عَلَى الْبَيْدِ كَالسَّحْلِ الْيَمَانِيِّ الْمُبْلَجِ

هذا وقد استعاد في شعره صوراً لأنواع مختلفة ومتعددة من ألبسة الناس في عصره أمثال: الملاء، والعباء، والإزار، والنقيية، والسربال^(٣) .

وقد اهتم بألوان الثياب فرسم صوراً لما لونه أبيض وأحمر ومخطط^(٤) . كما اهتم بأصل القماش الذي ذكر منه الحرير، والكتان الرازقي^(٥) .

وقد أفاد في صورته أيضاً من الكيفية التي كانوا ينسجون بها ثيابهم. قال مثلاً في تصويره لذاته التي تملك قدرة رد الإساءة بأبلغ منها: ^(٦)

لِذِي الْفَضْلِ مِنْ ذُبْيَانٍ عِنْدِي مَوْدَّةٌ وَحِفْظٌ وَمَنْ يُلْجِمُ إِلَى الشَّرِّ أَنْسُجِ

(١) الديوان ص ١٨٣ القذع: القبيح. الودك: الدسم.

(٢) الديوان ص ٣٢٢ السحل: الثوب الأبيض النقي من ثياب اليمن ينسج من القطن. المبلج: المحسن.

(٣) الديوان، ص ٥٧، ٧٧، ٣١٥، ٣٧٧، ٢٩٣، ٢٢٨.

والعباء: كساء من صوف مفتوح من قدام يلبس فوق الثياب. والنقيية مثل السراويل: ثوب تلبسه المرأة تحت ثوبها. والسربال: القميص.

(٤) الديوان، ص ٩٧، ٥٧، ٢٢٨.

(٥) الديوان، ص ٧٧، ٢٢٨.

(٦) الديوان، ص ٣٢٤ واللحمة: مانسج عرضاً وهي خلاف السدى وهو مامد من الخيوط طولا.

ومن وسائل زينتهم الأخرى التي اهتم بها زهير السبيكة، والقلادة، والكحل ويظهر أن السبيكة عنده غير القلادة بالرغم من أنها يتخذان لتزيين عنق المرأة فالسبيكة - كما تبدو - معدن يسكب على شكل خيط مقوس. قال يصف قوس الصائد (١) :

مَلَسَاءُ مُحَدَلَةٌ كَأَنَّ عِتَادَهَا نَوَاحَةً نَعَتِ الْكِرَامَ مُشَبَّبُ
كَاقْوَاءِ خُلَصَاءِ الْمُقَوَّسِ نَبْعَةٌ مِثْلُ السَّيِّكَةِ إِذْ تُمَلُّ وَتُشَسَّبُ

فقد شبه في الصورة انحناء القوس بانحناء السبيكة بعد أن تحمى في النار وتعالج حتى إذا ما بردت اتخذت الشكل المقوس. أما القلادة فمؤلفة من حبات من اللؤلؤ تنظم بخيط فتعلق في العنق. قال يشبه تتابع تساقط الدمع من عينيه بتساقط حباتها من السلك (٢).

كَانَ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ وَعَبْرَةٌ مَا هُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أَمُّ
غَرَبْتُ عَلَى بَكْرَةٍ أَوْ لَوْلُؤُ قَلْقُ فِي السَّلْكِ خَانَ بِهِ رَبَّاتِهِ النُّظْمُ

وأما الكحل فمن وسائل التجميل المفضلة للشاعر ذلك لأنه كرر تصويره فقال في إحدى صوره يصف عيني حبيبته (٣) :

وَنَاطِرَتَيْنِ تَطْحَرَانِ قَذَاهُمَا كَأَنَّهُمَا مَكْحُولَتَانِ بِإِثْمِدِ

(١) الديوان ص ٣٧٧. ومحدلة: أعلاها أوسع من أسفلها. عتاها، ويروى عداها، وهو صوتها.

وخلصاء: لعلها خلصاء أي سمراء في موضع التقويس. مل القوس بالنار: أي عاجله بها. وشسب: صار شاسباً أي يابساً.

(٢) الديوان ص ١٤٨ وما بعدها. والنظم: واحداً نظام وهو الخيط. ورباته: النساء اللواتي ينظمنه.

(٣) الديوان ص ٢٢٦. تطحران أي ترميان به. الإثم: الكحل.

وقال في صورة أخرى يصف ثغراً جميلاً^(١) :
ومَوْثَرٍ حُمْشٍ اللَّثَاتِ كَأَنَّمَا شَرِكْتُ مَنَابِتَهُ رَضِيضَ الْإِثْمِدِ

* * *

ومن أشيائهم الهامة التي أعاد الشاعر رسم صورها مراراً: النار،
والجبل، والمال. أما النار فقد استخدمها في مجال الكرم والشجاعة لكنه كان
ينظر إليها في كل مجال من زاوية خاصة، ففي مجال الكرم كان يجمعها إلى القدر
والموقد ويستخرج منها جميعاً حالات تتناسب وسماحة الكرم، قال يمدح
سنان بن حارثة المري^(٢) :

نَعَمْ الْفَتَى الْمُرِّي أَنْتَ إِذَا هُمْ حَضَرُوا لَدَى الْحُجْرَاتِ نَارَ الْمَوْقِدِ

كان هذا هو الوجه السمع للنار لكن للنار وجهاً آخر مناقضاً، وقد أفاد
منه الشاعر في تشكيله صوراً للحرب وما يتبعها من مظاهر القسوة البشرية، فهي
هي الحرب تتلظى أو تستعر كالنار الحارقة، وها هم بنو سحيم بن غطفان (نار
الغضا لمن اصطلاها) وها هو غبار المعركة يفور (كما فارت دواخن غرقد)^(٣) .

ومن هذه الصور المتجهمة للنار أيضاً تشبيهة الحرب التي لاقاها حزم
سنان المري بنار يصلي بحرها الأبطال^(٤) .

وَإِذَا يُلَاقِي نَجْدَةً مَعْلُومَةً يَصْلَى الْكُمَاءُ بِحَرِّهَا لَمْ يَيْلِدِ
لَمْ يَلْقَهَا إِلَّا بِشَكَّةٍ حَازِمٍ يَخْشَى الْحَوَادِثَ عَازِمٍ مُسْتَعِدِّ

(١) الديوان ص ٢٦٩. ومَوْثَر: ثغر فيه تخزير. وخمش اللثات: قليل اللحم دقيق وشركت: خالطت.

(٢) الديوان ص ٢٧٥ وما بعدها وانظر أيضاً ص ٩١.

(٣) الديوان ص ٣٥٦، ٣٥٦، ٣٢٩، ٢٣٠. وغرقد: شجر له شوك.

(٤) الديوان، ص ٢٧٧ نجدة: شدة وشجاعة. الكماء: الأشداء. ولم ييلد: من البلادة أي يضعف. الشكة: السلاح أجمع. مستعد: أراد مستعداً.

فنار الحرب توقد بالسيوف والرماح. وموقدها فتیان من طبعهم الشجاعة لا يضعفون، ولا يجبنون. وهم يشعلونها ليحر قوافيها عظام القوم من أعدائهم. هذا هو شأنهم دائماً^(١).

وأما الحبل فالتفت منه إلى مسألتين هامتين هما: وظيفة الحبل، وطبيعته. أما وظيفة الحبل (وهي الجمع بين شيئين) فلقد كانت تقوم في خياله وهو يتمثل الحب في إحدى صوره حبلاً تعلق به قلبه^(٢).

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدَّ الْبَيْنَ فَاَنْفَرَقَا وَعُلُقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلِقَا

وكذلك وهو يتخيل الجوار في صورة ثانية حبلاً يتمسك به^(٣):
هَلَّا سَأَلْتَ بَنِي الصَّيْدَاءِ كُلَّهُمْ بِأَيِّ حَبْلِ جِوَارٍ كُنْتَ أَمْتَسِكُ
وأما طبيعة الحبل وهي كونه قوياً أو واهياً فقد تمثلت له وهو يصف حبه، فأيام الصفاء في الحب تعادل حبلاً جديداً متيناً في هذه الصورة^(٤).

صَرَمَتْ جَدِيدَ حَبَالِهَا أَسْمَاءَ وَلَقَدْ يَكُونُ تَوَاصُلٌ وَإِخَاءُ

لكن أيام الجفاء تعادل حبلاً واهياً خلقاً كما في قوله^(٥):
وَأَخْلَقْتَكِ ابْنَةُ الْبَكْرِيِّ مَا وَعَدْتُ فَأَصْبَحَ الْحَبْلُ مِنْهَا وَاهِياً خَلَقَا

وأما المال فقد ذكر مصادره وأنواعه، من ذلك الكنز حيث شبه به المجد، ثم الوديعة، والدية أو الغرامة التي كان «ينجمها قوم لقوم»^(٦). وأخيراً الإرث الذي شبه به الحمد وجعله كالمال الذي يورثه الإنسان بنيه فقال^(٧):

(١) أنظر الديوان ص ١٠٥، ١٠٦.

(٢) الديوان ص ٣٣ وانفرق: انقطع. الخليط: المخالط في الدار ويكون واحداً وجمعاً.

(٣) الديوان ص ١٧٩. بنو الصيда: قوم من بني أسد وهم رهط الحارث بن ورقاء، وكان قد أغار على إبل زهير وأخذ راعيه يساراً.

(٤) الديوان، ص ٣٣٨.

(٥) الديوان، ص ٣٤.

(٦) الديوان، ص ١٧، ٢٧٩، ٢٢، ٢٦.

(٧) الديوان، ص ٢٣٦.

فلو كان حمدٌ يُخلدُ النَّاسَ لم يُمَتَّ ولكنَّ حَمْدَ النَّاسِ ليس بمُخلدٍ
ولكنَّ فيه باقياتٍ ورائةٌ فَأُورِثَ بَيْنِكَ بَعْضُهَا وَتَزَوَّدِ
هذا وقد رسم صوراً متفرقة لأنواع أخرى مختلفة من أشياءهم في ذلك
الوقت، كالقيد، والسلم، والرحا، والقار، والإبرة، والجلد، والسيور، والقدر
والقدح^(١) وغير ذلك مما كان يراه في زمانهم وبيئتهم.

(٢)

الإنسان

تقع صور المجال الإنساني في المرتبة الثانية من منطقة الاهتمام عند زهير،
لكنه - مع ذلك - التفت إلى هذا المجال كثيراً وشكل منه صوراً تناولت
جوانب مختلفة منه.

وأول الجوانب هو النموذج الإنساني بشكل عام، وأقصد به هنا الفرد
الذي يتصرف في الحياة منطلقاً من موقف شعوري أو فكري ما. ولابد لهذا
النموذج من عنصرين أساسيين يؤلفان معاً شخصية الانسانية النموذجية.
والعنصران هما: القاعدة الشعورية أو العاطفية التي ينطلق منها حافز السلوك،
ثم السلوك الإنساني نفسه الذي يتحقق بدافع ويسير إلى هدف معين. لقد
غطت صور الشاعر هذين العنصرين بشكل تكافلي يجعل الحدود الفاصلة بينهما
قضية متشابكة متداخلة. ولكننا، مع ذلك، سنحاول تصنيف الصور وتوزيعها
عليهما من مبدأ أن العاطفة الساكنة تؤلف قاعدة السلوك، أما العاطفة الفاعلة
المحركة المتبوعة بفعل ما فت تحقيق للسلوك.

بناء على هذا نلاحظ أن صور القاعدة السلوكية مصروفة عنده إلى الخوف
والكراهية والحقد والطمع والحزن والغزة^(٢)، وكذلك الذلة التي نجده يقرنها
بالناقة كما في هذه الصورة^(٣).

(١) الديوان، ص ٥٢، ٣٠، ١٩، ٢٧٤، ٣١٣، ٢٣١، ٩١، ٧٨.

(٢) الديوان، ص ٢٢٥، ٢٣٦، ١٨٨، ١٧٥، ٢٧٩، ١٣٠ على الترتيب.

(٣) الديوان ص ٣٧١ عديدة: منسوبة إلى حي من اليمن. الوجيف: السير. وتمثيلها: ما بقي في
جوفها من علف وماء.

تَهْدِي قَلَائِصَ دُرْبَتِ عَيْدِيَّةٍ خُوصاً أَضَرَّ بِهَا الْوَجِيفُ الْمُهْذِبُ
حَتَّى انْطَوَى بَعْدَ الدَّءُوبِ ثِمِيلُهَا وَأَذِلَّ مِنْهَا بِالْقَلَاةِ الْمَصْعَبُ

لحقت الذلة الجانب الصعب في هذه الناقة بعد أن هد السير قواها وقلل
من نشاطها وعنفوانها اللذين كانا لها مع بداية السفر. ومن صور السلوك
الإنساني قول الشاعر^(١) :

فَاغْتَمَّ وَافْتَخَرَتْ زَوَاجِرُهُ بِتَهَاوُلٍ كَتَهَاوُلِ الرَّقْمِ
الذي يصور فيه منظراً لفعل المعتز بنفسه بعدما أعطاه للنبات الأخضر
وهو يبتهج فرحاً بمنظره الجميل. وكذلك قوله^(٢) :

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مَتَهَلَّلًا كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ
الذي يصور فيه فرحة الإنسان الكريم وهو يؤدي فعل الكرم. فأساريه
تشرح للعطاء كما تشرح أساريه الأخذ للعطية. ومن السلوك ما هودائم يتخذ
شكل العادة، كما في قوله يصف فعل الكرم عند مدوحه^(٣) :

وَعَوَّدَ قَوْمَهُ هَرِمَ عَلَيْهِ وَمِنْ عَادَاتِهِ الْخُلُقُ الْكَرِيمُ
كَمَا قَدْ عَوَّدَهُمْ أَبَوْهُ إِذَا أَزَمَتْ بِهِمْ سَنَةٌ أَزُومُ
فهزم عود قومه على العطاء كما فعل ذلك أبوه من قبل، حتى إن الكرم
كان عندهما عادة تتبدى وقت الضيق.

ومن السلوك أيضاً ما هو عارض كغلبة الند للند. لقد استعاد هذه الغلبة
وهو يصور الصراع بين الحق والباطل إذ قال^(٤) :

(١) الديوان ص ٣٨٣ والزواجر: ما طال من النبت والتف. وتهاوله: ألوان زهره وشبه زهر النبات
بنقوش الوشي ورقومه.
(٢) الديوان ص ١٤٢.
(٣) الديوان ص ٢١١ أزمت: عضت.
(٤) الديوان، ص ١٣٨.

وذي نعمةٍ تمتَّها وشكرتها وخَصِمَ يكادُ يَغْلِبُ الحقُّ باطلُهُ
 فغلبة الباطل للحقِّ عارضةٌ قد تدوم فترةً لكنها لا تدوم أبداً. ومثل هذا
 الانتصار للمستنجد أوخذلانه، وعصيان الأمر أوطاعته ثم عياده المريض
 وإزعاج الناس والبكاء على الأجرة كما رسمت ذلك أبعاد صورته ^(١). ولعل أدل
 الصور خطابه للدهر الذي تمادى في جبروته وظلمه للناس كما قال ^(٢) :

يا دهرُ قد أَكْثَرْتَ فَجَعَتْنَا بِسَرَاتِنَا وقرَعْتَ في العَظْمِ
 وَسَلَبْتَنَا ما لَسْتَ مُعْقِبُهُ يا دهرُ ما أَنْصَفْتَ في الحُكْمِ
 أَجَلْتَ ضُرُوفُكَ عَنْ أُخِي ثِقَةٍ حَامِي الذِّمَارِ مُخَالِطِ الحَزْمِ

* * *

ومن جوانب الإنسان الأخرى حركته.

لقد رسم لها الشاعر مجموعة من الصور ليست بالقليلة إذا ما قيست
 بصور الإنسان في جوانب أخرى. والحركة قد تكون حركة القدمين كالإقبال
 والإدبار في صورته الشعرية هذه ^(٣) :

وَمَرْقَبَةٍ عَرَفَاءَ أَوْفَيْتُ مُقْصِراً لَأَسْتَأْنِسَ الْأَشْبَاحَ مِنْهَا وَأَنْظُرَا
 عَلَى عَجَلٍ مَنِي غِشَاشاً وَقَدْ دَنَا ذُرَى اللَّيْلِ وَاحْمَرَّ النَّهَارُ وَأَذْبَرَا

فإقبال الليل وإدبار النهار مستعاران من حركة المسير للإنسان، وهي
 حركة أعطت الصورة بعداً معنوياً عميقاً، كما منحتها سمة حية ونشاطاً واضح
 التأثير.

(١) انظر الديوان ص ١٣٧، ٣١، ٢٦٠، ٢٧٩ على الترتيب.

(٢) الديوان ص ٣٨٥ والسراة: الأشراف. أجلت: انكشفت. والذمار: كل ما يلزمك حفظه
 وحمايته.

(٣) الديوان ص ٢٦٢ وما بعدها. ومرتبة: هضبة. وعرفاء: طويلة العنق مشرفة. مقصراً: عشيًا.
 وغشاش: عجلة.

وقد تكون الحركة حركة لليدين كقذف البيوت يبابس الشجر أو الخشب
كما في هذه الصورة (١) :

تَا لِلَّهِ قَدْ عَلِمْتُ قَيْسٌ إِذَا قَذَفَتْ رِيحُ الشَّتَاءِ بِيُوتَ الْحَيِّ بِالْعَنَنِ
وأما أن تكون حركة الفم والأسنان كقوله (٢) :

تُلْجَلِجُ مُضْغَةً فِيهَا أَنْيَضُ أَصَلْتُ فِيهِ تَحْتَ الْكَشْحِ دَاءُ
والحركة قد تكون هادئة كما مثلتها صورته التي نقل فيها حركة السائر
مدفوعاً بالمخافة والرجاء (٣) .

وَجَارٍ سَارَ مُعْتَمِداً إِلَيْنَا أَجَاءَتْهُ الْمَخَافَةُ وَالرَّجَاءُ
وقد تكون سريعة خاطفة كهذه الصورة التي ينقل فيها سرعة إنجاز يد
الممدوح للعمل (٤) :

وَلَأَنْتَ تَقْرِي مَا خَلَقْتَ وَبَعْدَ ضُ الْقَوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لَا يَقْرِي



هذا واستعاد أيضاً بعض الصور من حواس الإنسان أو ما هو مصروف
إليها مباشرة وقد أكثر في هذا من الصور التي لها علاقة بحاسة النطق كما في هذه
الصورة التي جعل فيها الوجوه تخبر عن القلوب قال (٥) :

مَتَى تَكُ فِي صَدِيقٍ أَوْ عَدُوٍّ تَخْبِرُكَ الْوُجُوهُ عَنِ الْقُلُوبِ

(١) الديوان، ص ١٢١، والعنن: جمع عنه وهي حظير من خشب حول البيت لترد عنه الريح
أو لتحبس الإبل.

(٢) الديوان، ص ٨٢ وبلجة المضغة: كثرة المضغ لها فلا تبتلع ولا تلقى. وأصلت: أنتنت.
الكشح: الجنب.

(٣) الديوان، ص ٧٧.

(٤) الديوان، ص ٩٤ والخالق: الذي يقدر ويهيء. ويفري: يقدر ويشق.

(٥) الديوان، ص ٣٣٣.

وهذه الصورة التي جعل فيها الذباب يتغنى وسط موج أحضر شبيهاً بصوت شارب خمر تذكر أجباه فترنم بالغناء. قال (١) :

وَمُسْتَأْسِدٌ يَنْدَى كَأَن ذُبَابَهُ أخو الخمرِ هاجتْ حُرْنُهُ فَنَذَكُرَا
لكنه رسم صورا أخرى موجهة إلى حواس أخرى. مثال ذلك هذه الصورة الموجهة إلى حاسة الذوق قال (٢) :

وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلَمَى سَنِيناً ثَمَانِيّاً على صِيرٍ أَثْمِرُ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحُلُو
والتفت أيضاً إلى الجسد الإنساني فاستعاد صوراً لبعض أعضائه، من ذلك وصف عام لجسد آدمي عارٍ كما في هذه الصورة التي قارن فيها بين هذا الجسد والحمار الوحشي الذي سمنه وجلا لونه استمرار رعيه واستقلاله في الخصب (٣) :

تَرْبُعٌ بِالْقَنَانِ وَكُلٌّ فَجَّ طَبَاهُ الرُّعْيُ مِنْهُ وَالْخَلَاءُ
فَأَضَّ كَأَنَّهُ رَجُلٌ سَلِيبٌ على عَلِيَاءَ لَيْسَ لَهُ رِدَاءُ
وأيضاً وصف عام لجسد بشري يتشقق دما كما في هذه الصورة (٤) :

سَعَى سَاعِيّاً غَيْظٌ بِنِ مُرَّةٍ بَعْدَمَا تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالْدَّمِ
ومن ذلك أيضاً رسمه صوراً لظهر الإنسان، وصدره الذي هو ممكن أسرارهِ، ثم وجهه الحسن، ويده المتحركة، ورأسه في سواد شعره، وفي شمول الشيب له، وعينه الباكية، وكشحه المطوي، ورثته التي أن أرعدت دلالة على

(١) الديوان ص ٢٦٣ ومستأسد أي نبت كثر وطلال. وقد سبقه إلى رسم هذه الصورة عترة حيث قال :

وخلأ الذبابُ فليس يبارحُ غرداً كفعل الشارب المترنم

(٢) الديوان، ص ٩٦.

(٣) الديوان، ص ٦٦، ٧٠ والقنان: جبل لبني أسد. طباه أي دعاه ما فيه من الرعي وخلاؤه من الناس. وفج: طريق والفج: كل متسع. وسليب: عريان.

(٤) الديوان، ص ١٤ وتبزل: أي تشقق.

خوف صاحبها، وأنامله التي إن اصفرت أعلنت اقتراب موته ^(١). كان في كل تلك الصور يستغل وظيفة العضو الجسدي لإيجاد الحياة في الصور المشكلة من ذلك العضو. قال مثلاً ^(٢) :

دَفَعْتُ بِمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ صَائِبٍ إِذَا مَا أَضَلَّ الْقَائِلِينَ مَفَاصِلُهُ

فمفاصل الإنسان لها وظيفة حيوية في جسمه؛ فهي التي تعطي أعضائه مرونة الحركة. وفي سلامتها أو تعطيلها تكمن قدرة الإنسان أو عدم قدرته على إنجاز العمل والحركة. من هنا تصبح هي النقطة المركزية لأية فائدة متوخاة من أطراف الإنسان. لقد أفاد الشاعر من هذه المهمة لها واستغلها في مجال القول: فمن وقع قوله على المفصل، وقع على الموضع الموحد الملتحم لذلك أصاب ومن أخطأه باعد بين القول والصواب وسار في طريق الاضطراب المضل.

وكان أحياناً يرسم صوراً للإنسان في مرضه كما في قوله الذي يجعل فيه الحب داءً ^(٣) :

فَصَحَوْتُ عَنْهَا بَعْدَ حَبٍّ دَاخِلٍ وَالْحَبُّ تُشْرِبُهُ فَوَادَكَ دَاءٌ

ومع المرض يذكر الشفاء. وقد استعاد صورته في قوله الذي جعل فيه الحلم دواء يشفي الإنسان من جهله ^(٤).

وإِنْ جِثَّتْهُمْ أَلْفَيْتَ حَوْلَ بُيُوتِهِمْ مَجَالِسٌ قَدْ يُشْفَى بِأَحْلَامِهَا الْجَهْلُ

هذا وقد استعاد في صور أخرى صحوة الإنسان من غفلته فقال ^(٥) :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُزِّي أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ

(١) الديوان، ص ٩٠، ١١٣، ١٢٥، ١٤٨، ٢٢، ١٠، ٢٩٧.

(٢) الديوان، ص ١٣٨.

(٣) الديوان، ص ٣٣٩.

(٤) الديوان، ص ١١٣.

(٥) الديوان، ص ١٢٤.

لكنه أيضاً اهتم بموت الإنسان وأوجده في بعض آخر من الصور. قال مثلاً (١) :

لهم هَوًى من هوانا ما يُقَرِّبُنَا مَاتت على قُرْبِهِ الأحشاء والكِبْدُ
صور الرجل والمرأة في شعر زهير تحقق فحوى القول بأن الرجل في الشعر
الجاهلي معنى، والمرأة صفة. فصورة الرجل عنده تجمع الكرم والشجاعة ونبل
المحتد وجميل الخلق كما في قوله مثلاً (٢) :

أَلَمْ تَرَ ابْنَ سِنَانٍ كَيْفَ فَضَّلَهُ مَا يَشْتَرِي فِيهِ حَمْدَ النَّاسِ بِالثَّمَنِ
وَحَبَسَهُ نَفْسَهُ فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ يَكْرَهُهَا الْجُبْنَاءُ الضَّاقَةُ الْعَطَنِ
حَيْثُ تَرَى الْخَيْلَ بِالْأَبْطَالِ عَابَسَةً يَنْهَضْنَ بِالْهَنْدُوانِيَّاتِ وَالْجُنَنِ
تَالَلَهُ قَدْ عَلِمْتَ قَيْسٌ إِذَا قَدَفَتْ رِيحُ الشَّتَاءِ بِيَوْتَ الْحَيِّ بِالْعُنَنِ
أَنْ نَعَمَ مَعْتَرَكُ الْحَيِّ الْجِيَاعِ إِذَا خَبَّ السَّفِيرُ وَمَأْوَى الْبَائِسِ الْبَطْنِ
وَمَنْ يُحَارِبُ يَجِدُهُ غَيْرَ مُضْطَهَدٍ يُرْبِي عَلَى بَغْضَةِ الْأَعْدَاءِ بِالطَّبَنِ
هَنَّاكَ رَبُّكَ مَا أَعْطَاكَ مِنْ حَسَنِ وَحَيْثُمَا يَكُ أَمْرٌ صَالِحٌ فَكُنِ

فالشجاعة حين توجب الشجاعة، والكرم حيث يطلب الكرم، ثم العلم
الذي يرتفع به صاحبه فوق ضغائن الأعداء؛ كلها قيم جميل وأخلاق صالحة
ورث ابن سنان - ممدوح الشاعر - الحمد والمجد في المجتمع والحياة. وهذا
أقصى غاية يطمح إلى تحقيقه كل رجل مثال في ذلك الوقت.

أما المرأة فهي في شعر زهير جميلة الهيئة والصورة دائماً. لقد وصف جيدها
فقال مشبهاً إياه بعنق طيبي جميل ممدود لتناول أوراق الشجر (٣) :

-
- (١) الديوان، ص ٢٧٩، وانظر أيضاً ص ١٤١.
(٢) الديوان ص ١٢٠ - ١٢٣ والضاقة: جمع ضيق. والعطن: مبرك الإبل ويقال للبخیل إنه
ضيق العطن. والعنن: جمع عنه وهي الحظيرة. وخب: جرى. والسفير: ما انحنت من
الشجر تسوقه الرياح. والبطن: النهم. والطبن: الفطنة والعلم.
(٣) الديوان، ص ٢٦٩ والأدم من الظباء: الذي ليس بخالص البياض. والعاهد الذي يعقد
عنقه ويلويها ويقرو: يتبع. والطلح: شجر. والأنعمين ونهمد: موضعان؟

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِجِدِّ آدَمَ عَاقِدٍ يَقْرُو طُلُوحَ الْأَنْعَمِينَ فَتَهْمَدُ

ووصف طيب ريقها مشبهاً بإياه برائحة الخمر المعتق^(١) :

كَأَنَّ رِيقَتَهَا بَعْدَ الْكُرَى اغْتَبَقَتْ مِنْ طَيْبِ الرَّاحِ لَمَّا يَعُدُّ أَنْ عَتَقَا

ووصف مقلتيها فشبهها بمقلتي مهة في سوادهما، كما وصف ملاحظتها فشبهها بالدر في نقاوته قال^(٢) :

وَأَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاءٍ وَلِلدَّرِ الْمَلَا حَةُ وَالنَّقَاءُ

لقد جمعت هذه الفتاة إلى جمال الشكل نعيم العيش فغدت نعيماً للعيون كما قال^(٣) :

خَوْذُ مُنْعَمَةٍ أُنِيقُ عَيْشُهَا فِيهَا لَعَيْنُكَ مَكْلًا وَبَهَاءُ

هذه هي صورة المرأة كما بدت في شعر زهير: إنها مثالية الجمال والبهاء. لكن سؤالاً يظل يلح في عقلية الدارس لهذه المرأة في شعر هذا الشاعر وغيره من الشعراء الجاهليين: هل تعداد الأوصاف الجمالية السابقة تدل على مجرد رسم صورة للمرأة المعشوقة، أم أن وراء ذلك الرسم أبعاداً رمزية عميقة؟

إن محاولتي الإجابة عن هذا السؤال تأتي من إدراك الأبعاد التي لمستها وأنا أحلل شعر زهير، فالمرأة عنده، وإن ألبست لبوساً زاهي الشكل، تنصرف دائماً إلى التعبير عن معنى كبير جداً وعميق جداً، والذي يحده عادة ليس البيت الذي يحوي صوراً جزئية محددة الدلالة وإنما السياق بمجموع أحداثه وعلاقاته المتشابكة.

ففي دراسة للبنية الاجتماعية من خلال معلقة زهير^(٤). تبين لي أن

(١) الديوان ص ٣٥ وقوله: لما يعد أن عتقا: أي لم يتجاوز أن يصير عتيقاً.

(٢) الديوان ص ٦٢.

(٣) الديوان، ص ٣٣٩، الخود: الحسنة الخلق. مكلًا: منظر. بهاء: حسن وروعة.

(٤) انظر «معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي» في مجلة «المعرفة» السورية عدد نيسان

١٩٨٠.

المرأة في الأطلال - وهي أم أوفى - قد تكون رمزا للقوة الاجتماعية (القبيلة) التي بسطت نفوذها حتى إذا لم يعد هناك قوة تجاهاها انشغلت بتدمير نفسها. كما تبين لي أيضاً أن المرأة في الظعائن تؤلف دلالة مناقضة: إنها قد تكون رمزاً للمجتمع المسالم الذي يتمنى الشاعر أن يكون بديلاً عن مجتمع أم أوفى المدمر.

قامت العلاقة بين المرأة والرجل في صور زهير على أساس الوظيفة التي ارتبطت بصفة كل منهما؛ فالرجل هو صاحب الحركة والنشاط والفعل خارج البيت، أما المرأة فخبیثة بيتها تنتظر من يخطبها^(١):

وما أدري وسوف إخال أدري أقوم آل حصن أم نساء
فإن تكن النساء مخباتٍ فحق لكل مُحصنة هداء

والمرأة تعرف جيداً طريقها إلى قلب الرجل، إنها تبرز له بالصفة الجمالية التي تأسره فيتعلق بها تعلق العاشق المشتاق^(٢):

قامت تبدى بذي ضالٍ لتحرزني ولا محالة أن يشتاق من عشقا
بجيد مغزلة أدماء خاذلةٍ من الطباء تراعي شادناً خرقاً

وهي أيضاً تعرف كيف تحافظ على تعلقه بها: الماطلة والسلبية المصطنعة وسيلتان لإبقاء عواطفه مشبوبة تدفعه لذكرها وعدم سلوها دائماً^(٣):

وكنت إذا جئت يوماً لحاجةٍ مضت وأجمت حاجة الغد ما تخلو
وكلُّ محب أعقب النأي لبه سلو فؤاد غير لبك ما يسلو

وهكذا تظل العلاقة بين المرأة والرجل حيوية متجددة ذلك لأن الطبيعة الإنسانية لكل منهما تهديه إلى التصرف الذي يحتاجه نده.

(١) الديوان، ص ٧٣ والهداء: الزوج.

(٢) الديوان ص ٣٤، ٤٤ بذي ضال: موضع به ضال وهو الصدر البري.

(٣) الديوان، ص ٩٧.

ومن ذلك حرص المرأة الطبيعي على المال . وتبذير الرجل الدائم له ابتغاء
الحمد والثناء .

لقد أبرز الشاعر هاتين الطبيعتين المختلفتين في هذا المشهد الجدلي
المعبر^(١) :

بَكَرْتُ عَلَيْهِ غُدْوَةً فَوَجَدْتُهُ قُعُوداً لَدَيْهِ بِالصَّرِيمِ عَوَاذِلُهُ
يُقَدِّينُهُ طَوْرًا وَطَوْرًا يَلْمَنُهُ وَأَعْيَا فَمَا يَدْرِينِ أَيْنَ مَخَاتِلُهُ
فَأَعْرَضَنَ مِنْهُ عَنْ كَرِيمٍ مُرَزٍّ جَمُوعٍ عَلَى الْأَمْرِ الَّذِي هُوَ فَاعِلُهُ
لكن الإرادة القوية المدربة التي كانت لهذا الكريم جعلته ينتصر على كل
محاولة من جانب المرأة .

(٣)

الحيوان

اهتم الشاعر بالأليف من الحيوان وخص بهذا الاهتمام الإبل والخليل
والكلاب . أما الإبل فقد أخذت الناقة منها أكثر ذلك الاهتمام . لقد اتخذها
وسيلة رحلته ورسم لها صوراً كثيرة تدل كلها على التميز، فهي قوية نشيطة
سريعة سرعة دلو انقطع رشاؤه فهوى في البئر لا يعيق سرعته عائق^(٢) .

ولهذا كان يعادل بينها وبين حيوانات أخرى عرفت فيها مثل هذه
الصفات فهي تشبه في القوة فحلاً شديداً^(٣) :

فَوَقَعْتُ بَيْنَ قُتُودٍ عَنَسٍ ضَامِرٍ لِحَاطَةِ طِفْلِ الْعَشِيِّ سِنَادٍ
وَكَأَنَّهَا بَعْدَ الْكَلَالِ عَشِيَّةٌ قَهْبُ الْإِهَابِ مُلَمَّعٌ بِسَوَادٍ

(١) الديوان، ص ١٤٠، ١٤١ والصريمة: جمع صريمة وهي القطعة من الرمل . ويختل: يخذع .

(٢) الديوان، ص ١١٤ .

(٣) الديوان، ص ٣٣١ وما بعدها والقتود: أحناء الرجل . طفل العشي: قبيل العشي . وسناد:
مشرفة قهب الإهاب: ثور أبيض الجلد . والكلال: الأعياء .

أو قطاةً لاحقها صقر فدفعها الخوف إلى الإسراع، أو حمار وحشٍ طرده الرماه، أو فرس أخدري معروف بسرعته ^(١)، أو ذكر نعام مندفع فوق طريق واضح المعالم ^(٢).

مِثْلُ النَّعَامِ إِذَا هَيَّجَتْهَا اُنْدَفَعَتْ عَلَى لَوَاحِبٍ بَيَضٍ بَيْنَهَا الشَّرْكُ وهي في صلابتها كالجبل من الرمل، أو القصر العظيم الذي شيده بناء ماهرون ^(٣). هذا وقد استعاد في تصويره للناقة الجانب النافع منها؛ لقد استعاد نتائجها وهو يصف الحرب. قال في إحدى صورته ^(٤):

فَتَعَرَّكُكُمْ عَرَكُ الرَّحَا يَنْفَالِهَا وَتُلْقَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُتَبِّجُ فَتُسَمِّمُ
وَقَالَ فِي أُخْرَى ^(٥):

إِذَا لَقِحتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِرَّةٌ ضُرُوسٌ تُهَرُّ النَّاسَ أَنْيَابُهَا عُصْلُ
ولكنه حول أنظار الناس من التفاؤل بهذا النتائج إلى التشاؤم لأنه اتخذها مثلاً على نتائج الشر لا الخير.

لقد شكلت صورته للناقة الجزء الأكبر من اهتمامه بالإبل - كما قلنا - فهو لم يصرف إلا قسماً يسيراً من هذا الاهتمام للجمل، ثم إنه يستعيد - وهو يرسم صورة الجمل - الأوصاف السابقة للناقة تقريباً. قال في جملة ^(٦):

وَحَرَقَ تَهْلِكُ الْأَرْوَاحُ فِيهِ بَعِيدَ الْغُورِ مُشْتَبِهَ الْمَتَانِ

(١) الديوان، ص ١٧١ وما بعدها، ص ٢٧٠.

(٢) الديوان، ص ١٦٨ واللاحب: الطريق البين.

(٣) الديوان ص ٣٧٠، ٣٧١.

(٤) الديوان، ص ١٩٠.

(٥) الديوان، ص ١٠٣.

(٦) الديوان، ص ٣٤٩ - ٣٥٢ والخرق: البرية. مشتبه: مختلط. مذلي: ضجره من شدة الحر ونبيل: جمل. وجوزه: وسطه. وأتلع: طویل العنق. والتيحان من الإبل: النشيط. والجلس منها: الشديد. النيسبان: الواحد نيسب وهو حُجْرَة النمل، ويقال الطريق.

زَجَرْتُ عَلَيْهِ وَالْحَيَاتُ مَذَلَى نَبِيلَ الْجَوَزِ أَتْلَعَ تَيْحَانِ
شَدِيدَ مَعَارِزِ الْأَضْلَاعِ جَلَسَا عَرِيضَ الصُّدْرِ مَضْطَرِبَ الْجِرَانِ
يُشِيحُ عَلَى الطَّرِيقِ فَيَغْتَلِيهِ بِرَاكِبِهِ عَلَيْهِ نَيْسَبَانِ

فجمله شديد جريء عبر به صاحبه أرضاً متشابهة المخارج، مخيفة
الأنحاء لكنه خرج منها منتصراً يهزأ بكل ما فيها من صعاب.

أما الخيل فكالإبل في خيال الشاعر، لقد شبه فرسه بالناقة وجعله مثلها
في السرعة. كان مثلها شبيهاً بالثور الوحشي تطارده كلاب الصائدين^(١) :

قَطَعْتُ بِمَلْبُوسٍ كَأَنَّ جِلَالَاهُ نَضَتْ عَنْ أَدِيمٍ مَسَّهُ الطَّلُّ أَحْمَرَا
كَشَاةِ الْكِنَاسِ الْأَعْفَرِ انْفَضَّجَتْ لَهُ كِلَابٌ رَأَاهَا مِنْ بَعِيدٍ فَأَحْضَرَا

وعلى الرغم من تداخل وظائف الخيل والإبل في خيال الشاعر وفكره إلا
أننا نلاحظ أن صورة الخيل يكثر ورودها في مجال الحرب كما في قوله^(٢) :

إِذَا مَا سَمِعْنَا صَارِخاً مَعَجَتْ بِنَا إِلَى صَوْتِهِ وَرُقَ الْمَرَائِلِ ضُمُرُ

أما صورة الناقة فيكثر ورودها في مجال الرحلة^(٣) :

هَلْ تُبَلِّغُنِي إِلَى الْأَخْيَارِ نَاجِيَةً تَخْدِي كَوْخِدِ ظَلِيمِ زَعْرِ

واعتقد أن هذا قد جاء الشاعر من الوظيفة الفعلية التي اقترنت بكل من
الإبل والخيل في حياة ذلك العصر.

أما الكلاب فقد اهتم بتصويرها في مشاهد الصيد، وهي عنده سريعة

(١) الديوان، ص ٢٦٤ مليون: فرس يسقى اللبن. نضت: سقطت وانكشفت. أديم: جلد.
والطل: المطر. كشاة الكناس: يعني ثورا. انضجج له: انقضت عليه. والأعفر: لون
التراب.

(٢) الديوان، ص ٢١٥، معجت: مرت مروراً سهلاً. المراكل: مواضع الركل.

(٣) الديوان، ص ٣١٦ وناجية: ناقة سريعة وظليم: ذكر النعام. وزعر: نشيط.

العدو ضامرة تجوع ليكون أدعى لها في طلب الطريدة. قال يصف هجومها على الثور^(١) :

فصَبَّحَتْهُ كِلَابٌ شَدُّهَا خَطِفٌ وَقَانِصٌ لَا تَرَى فِي فِعْلِهِ خُرْقًا
زُرْقُ الْعُيُونِ طَوَاهَا حُسْنُ صَنْعَتِهِ مُجَوَّعَاتٌ كَمَا تَطْوِي بِهَا الْخِرْقًا
إن صورتها هنا تعادل صورة الإنسان العاجز الذي يسلم زمام أمره أحداً آخر يستغل قدراته ويوجهها كيفما يهوى. وليس ببعيد أن يكون هذا المعنى قد اقترن بصورة الكلاب الصائدة في شعر زهير كله. ولعل هذه الصورة الكريهة لها هي التي أملت عليه تفصيلها دائماً في مشاهد الصيد.

* * *

ورسم الشاعر للأسد من الحيوان البري صوراً شتى كان يعادل فيها بينه وبين ممدوحه وكمثال على هذا نأخذ قوله في مديح هرم بن سنان^(٢) :

لَيْثٌ يَعْثُرُ يَصْطَادُ الرِّجَالَ إِذَا مَا اللَّيْثُ كَذَّبَ عَنْ أَقْرَانِهِ صَدَقًا
وكان يستفيد من دوافع الأسد في الشجاعة والعنفوان فيه، قال في مدح هرم^(٣) :

كَلَيْثٌ أَبِي شِبْلَيْنِ يَحْمِي عَرِينَهُ إِذَا هُوَ لَا قَى نَجْدَةً لَمْ يُعَرِّدْ
وكان يستعيد صوراً للظبي والمها في مجال وصفه جمال محبوبته، فيختار منها جمال العنق والعينين ليشبه بذلك عنق فتاته وعينينها. قال مثلاً^(٤) :

وَأَذْكُرُ سَلْمَى فِي الزَّمَانِ الَّذِي مَضَى كَعَيْنَاءَ تَرْتَادُ الْأَسِرَّةَ عَوْهَجَ

(١) الديوان، ص ٤٦ وما بعدها. وخطف: سريع. طواها: هزها وشدها: عدوها.

(٢) الديوان، ص ٥٤ وعثر: اسم مكان في اليمن.

(٣) الديوان، ص ٢٣٢، وأنظر ص ٩٤ ولم يعرد: لم يفر.

(٤) الديوان، ص ٣٢١؛ وأنظر أيضاً ص ٢٦٩، ٣٤، ٦١، ١١ والأسرة: بطون الأرض وعوهج: طويلة العنق، والعيناء: واسعة العين.

كما كان يستعيد صوراً للنعام في مجال وصفه سرعة ناقلته خاصة، وغالباً ما كان يختار من النعام ذكره - الظليم -، قال مثلاً^(١) :

كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا فَوْقَ صَعْلٍ مِنْ الظُّلْمَانِ جُؤْجُؤُهُ هَوَاءٌ

ومن الحيوان البري الذي اهتم بتصويره الحمار الوحشي، وذلك ليقارن بين سرعته وهو مطرد وسرعة ناقلته. لقد جعل ناقلته في إحدى الصور^(٢) :

كَمُصْلَصِلٍ يَعْذُو عَلَى بَيْدَانَةٍ حَقَبَاءَ مِنْ حُمْرِ الْقَنَانِ مُشَرَّدٍ

ولقد أبرز في صوره للحمار الوحشي حرص هذا الحمار الشديد على أمانه لقد فاق حرصه عليها حرص الإنسان على ما ولى من أمر^(٣) :

فَلَيْسَ بِغَافِلٍ عَنْهَا مُضِيعٍ رَعِيَّتَهُ إِذَا غَفَلَ الرَّعَاءُ

ولقد كان هذا الحمار يعد نفسه مسؤولاً عن حمايتها وتسليمها من سهام الرماه الذين يلاحقونها معاً ولذلك جعله زهير ممتلكاً زمام أمرها فهو الذي يختار لها الطريق أو المكان الذي تسلم^(٤) :

بَاتَا وَبَاتَتْ لَيْلَةٌ سَمَّارَةٌ حَتَّى إِذَا تَلَعَ النَّهَارُ مِنَ الْغَدِ
وَرَأَى الْعَيُونَ وَقَدْ وَنَى تَقْرِيبُهَا ظَمًا فَخَشَّ بِهَا خِلَالَ الْغَرْقِدِ

أليس في هذا تذكير للدور الإنساني الذي يتخذه، أو من الواجب أن يتخذه، الرجل تجاه أنثاه؟

(١) الديوان، ص ٦٣، وأنظر ٣٤٠، ١٦٨، ٢٥٨، ٣١٦ وجؤجؤه هواء: فزع خائف وهذا ادعى لسرعته.

(٢) الديوان، ص ٢٧٠ والمصلصل: هو العير المصون - بيدانة: أتان وحشية، مشرد: مطرد.

(٣) الديوان، ص ٧٢.

(٤) الديوان، ص ٢٧٣. وتلع: ارتفع النهار. العيون: عيون الماء. ونى: فتر. والغرقد: الشجر.

واهتم بالثور الوحشي أيضاً فكان يستعيد صورته وهو هارب مسرع
يطارده الصائدون مع كلابهم مقارناً نشاطه وسرعته في هذه الحال بنشاط ناقته
وسرعتها^(١) :

كَأَنَّ كُورِيَّ وَأَنْسَاعِيَّ وَمِيشَرِيَّ كَسَوْتُهُنَّ مُشِبَّاءَ نَاشِطاً لَهَقَا

وقد شبه ناقته في صور أخرى ببقرة وحشية فريدة لها وليد ترعاه^(٢) :

تَنْجُو كَذَلِكَ أَوْ نَجَاءَ فَرِيدَةٍ ظَلَّتْ تَتَّبِعُ مَرْتَعاً بِالْفَرْقَدِ

وقد أبرزت صورته للبقرة الوحشية حرصها على وليدها ومراقبتها المستمرة
له. والشاعر يرى ضرورة هذا الحرص وهذه المراقبة لأن أية غفلة من الأم في
مجمع الغاب قد تعرض الوليد للهلاك. وهذا ما حدث في إحدى صورته^(٣) :

بَيْنَا تَرَاعِيهِ بِكُلِّ خَمِيلَةٍ يَجْرِي عَلَيْهَا الطَّلُّ ظَاهِرُهَا نَدِ
غَفَلْتُ فَخَالَفَهَا السَّبَاعُ فَلَمْ تَجِدْ إِلَّا الْإِهَابَ تَرْكَنَهُ بِالْمَرْقَدِ

هذه عاقبة الغفلة من الأم. أليس هذا الحال مشابهاً للأمم الإنسانية؟
أليس فيه توجيه للأمم البشرية في مجمع الشاعر؟

واستعاد من صور الحيوان البري صورة الذئب فشبه اهتزاز السيف
باهتزاز جسمه وهو مسرع^(٤) :

صَدَقَ إِذَا مَا هُزَّ أُرْعَشَ مَتْنُهُ عَسَلَانَ ذَنْبِ الرَّدْهَةِ الْمُسْتَوْدِ

(١) الديوان، ص ٤٢ - ٤٧. والكور: الرجل. وأنساعه: التي يشد بها رحله. والميثرة: حشية صغيرة يضعها الراكب تحته. المشب: المسن، الناشط: الثور نشط من بلد إلى بلد. اللهق: البياض.

(٢) الديوان، ص ٢٧٣، والفرقد: ولدها.

(٣) الديوان، ص ٢٧٣ وما بعدها. الإهاب: الجلد.

(٤) الديوان، ص ٢٧٨. صدق: صلب، وعسلان: اضطراب، والردهة: النقرة فيها ماء.

وأما من الطير فاهتم بالصقر والقطاة وغالباً ما كان يجمعهما في مشهد صيد لأن تصويره لهما كان يأتيه أساساً من تشبيهه ناقته أو فرسه بقطاة سريعة، ولكي تكون في أقصى سرعة لها يجعلها مطاردة من صقر جارج^(١) :

كَأَنَّهَا مِنْ قَطَا مَرَّانَ جَانِئَةً فَالْجِدُّ مِنْهَا أَمَامَ السَّرْبِ وَالسَّرْعِ
مَا الطَّرْفُ أَسْرَعُ مِنْهَا حِينَ يَرْغَبُهَا جِدُّ الْمُرْجِي فَلَا يَأْسُ وَلَا طَمَعُ

وهي تخرج من المعركة منتصرة دائماً، وهذا توجيه فكري من الشاعر حتى، كأنه أراد أن القوة التي يمثلها الصقر معرضة للفشل أما الضعف الذي تمثله القطاة فقد تكون للأخير الغلبة إذا أحسن توجيهه فأرشد بالذكاء واستغلال ما في الطبيعة: فالقطاة كانت تعتمد على نواح تكفل لها النجاة؛ كانت تغري الصقر بملاحقتها وتوقعه دائماً بين اليأس والطمع حتى تنهك قواه وتتركه يتهاوى - أحياناً - فيلحقه هو الموت لا هي^(٢).

فَزَلَّ عَنْهَا وَوَافَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ كَمَنْصِبِ الْعِترِ دَمَى رَأْسِهِ النُّسْكُ
وفي شعر زهير أيضاً بعض الصور المتفرقة لطيور أخرى كالخبارى والحمام والغراب وطائر الصرد^(٣). وكان فيها يناسب بين هذه الطيور وبين ما يتغني التعبير عنه.

ومن المهم جداً إدراك أن حياة الحيوان كانت لدى الشاعر مجالاً حيوياً لعرض مواقفه وآرائه من حياة البشر داخل المجتمع الجاهلي الذي كان يعيشه. لقد حاولنا الإشارة إلى بعض ذلك أثناء العرض لكننا مع هذا نشعر أن قيماً إنسانية أخرى ما زالت مضمرة وقابلة للكشف، خاصة إذا ما درست صور الحيوان عند الشاعر في إطار شمولي ينظر فيه إلى هذه الصور خلال النسق

(١) الديوان، ص ٢٣٩، ٢٤٤. مران: أرض، جانئة: تدني صدرها من الأرض منعطفة للماء، جد المرجي: جد الصقر.

(٢) الديوان، ص ١٧٨، وانظر المشهد ابتداء من ص ١٦٩. أوفى رأس: أي سقط الصقر على رأس مرقبة والعترة: الذي يذبح في رجب، والنسك: جمع نسيكة وهو ما يذبح عليه.

(٣) الديوان، ص ٣٤٤، ٢٢٠، ٤١، ٣٥٤.

الشعري الخاص الذي جاءت فيه من ناحية وخلال الرؤيا المتكاملة للشاعر التي تبرز في مجموع شعره بشكل متعاقد متحد من ناحية أخرى. لقد رأينا ما يشير إلى حماية الرجل للأشئ من خلال حرص الحمار الوحشي على أمانه. وإلى الأمومة البشرية من خلال علاقة البقرة بابنها، وإلى احتمال انتصار الضعيف الذكي على القوي المغرور من خلال علاقة القطاة بالصقر، لكن ذلك يظل جزءاً من رؤيا أبعد وأكثر تنوعاً كان الشاعر يمتلكها ويستخدمها في أشكال إيجابية مختلفة. وقد نستطيع التوصل إلى إدراك ذلك بدراسة تكاملية توحيدية للعلاقات المتشابكة داخل قصائده الشعرية كلها في الفصل القادم.

(٤)

الطبيعة

واحتلت الطبيعة المرتبة الرابعة في خياله، وأبرز مظاهرها التي اهتم بها المطر والسحاب. لقد عادل مراراً بينهما وبين نعمة ممدوحه أو كرمه. فالبر عموماً يماثل عنده (الغيث نبتة أمر)^(١)، والممدوح (يداه غمامة) حتى إن الناس (استمطروا الخير من كفيه) فمنهما يتروى القريب والبعيد^(٢).

وكان يعادل في صور أخرى متفرقة بين السحاب والأرض في أشكال التضاريس والألوان التي لهما.

وَتَيَمَّمَتْ عُرْضَ الْفَلَاةِ كَأَنَّهَا غَرَاءُ مِنْ قِطْعِ السَّحَابِ الْأَقْهَدِ^(٣)
وبين صوت الحركة للصائد، وصوت المطر يتخلل ورق الشجر والنبات^(٤):

فَاتَّبَعَ آثَارَ الشَّيْءِ وَلَيْدُنَا كَشُؤْبِ غَيْثٍ يَخْفِشُ الْأَكْمَ وَابِلُهُ

(١) الديوان، ص ٣١٥، ونبت أمر: كثير.

(٢) الديوان، ص ٢٣٢، ١٣٩، ٢٨١.

(٣) الديوان، ص ٢٧٥، وغراء: بيضاء، الأقهد: الأبيض.

(٤) الديوان، ص ١٣٥، والشيء: البقر.

ومن اللافت للانتباه أنه يطلق لفظة السماء في كثير من صورته على المطر كما في قوله ^(١) :

فَأَدْرَكَتْهُ سَمَاءٌ بَيْنَهَا خَلَلٌ تُرْوِي الثَّرَى وَتُسِيلُ الصَّفْصَفَ الْقَرَقَا

وكان في صور أخرى ينظر إلى الماء الذي يجمع أو يسيل ويعادل بينه وبين أحوال الناس ومجالات حياتهم؛ فقد استعاد صورة حومة الماء وهو يصف كثرة الناس المتحركين في الوادي، كما جعل المال الذي يأخذه العفاة من ممدوحه نهراً يجري في تلادهم ^(٢) . هذا وشبه في صورة أخرى الدرع المنسوج بماء غدير تهب عليه ريح خفيفة حيث قال ^(٣) :

وَمُفَاضَةٌ كَالنَّهْيِ تَنْسِجُهُ الصَّبَا يَبْضَاءُ كَقَتِّ فَضْلَهَا بِمُهْنَدٍ

كما جعل في صورة ثانية الكريم بحراً يفيض ماؤه على الناس ^(٤) .

يَنْزِعْنَ إِمَّةً أَقْوَامٍ لِذِي كَرَمٍ بَحْرٍ يَفِيضُ عَلَى الْعَافِينَ إِذْ عَدِمُوا

أما الشجر فقد رسم له صوراً عدة، وأهم ما نلاحظه في هذه الصور موازنته الإنسان في أصله وفروعه بالشجر المتماثل الأنحاء. لقد فعل ذلك وهو يمجّد نسب ممدوحه في هذه الصورة ^(٥) .

فَمَا كَانَ مِنْ خَيْرٍ أَتَوْهُ فَإِنَّمَا تَوَارَتْهُ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ
وَهَلْ يُنْبِتُ الْحَطَّيِّ إِلَّا وَشِيجُهُ وَتُغْرَسُ إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا النَّخْلُ

(١) الديوان، ص ٤٥، سماء: مطر، الصفف: المستوى من الأرض، القرق: الأملس. وانظر ٥٦.

(٢) الديوان، ص ٣١٠، ١٤٧، ١٧.

(٣) الديوان، ص ٢٧٨، وكفت: أي ضم فضلها بحماثل سيفه.

(٤) الديوان، ص ١٦٠، وانظر أيضاً ص ٣١٩.

(٥) الديوان، ص ١١٥ والخطي: الرماح، والوشيج: القنا واحدها وشيجه، وانظر ٣١٧.

كما كرر ذلك وهو يصف فتاته الجميلة حيث قال (١) :

وَكأنَّهَا يَوْمَ الرَّجِيلِ وَقَدْ بَدَا مِنْهَا الْبَنَانُ يَزِينُهُ الْجِنَاءُ
بَرْذِيَّةٌ فِي الْغِيلِ يَغْدُو أَصْلُهَا ظِلٌّ إِذَا تَلَعَ النَّهَارُ وَمَاءُ

فبنان فتاته شبيه بالبردية الخضراء في طراوتها ورطوبتها. إن الموازنة بين الشجر والإنسان - كما نرى - عنصر أساسي من عناصر تصوير الشاعر هنا.

وقد استعاد صوراً لأنواع من الشجر كانت لها أهمية في عصر الشاعر كالنخل والدوم (٢). واهتم بالنبات الأخضر والأرض الممرعة فرسم منها صوراً ملائمة، إذ قد يكون النبات خصباً جميلاً كما في الصورة (٣) :

خَوْذٌ مُنْعَمَةٌ أُنِيقٌ عَيْشُهَا فِيهَا لِعَيْنُكَ مَكْلًا وَبَهَاءُ

وقد يكون أخضر ولكنه مستكره قبيح يبعث الشؤم لمن يجربه كما في الصورة التالية التي يجسد فيها الحرب وويلاتها ويشبهها بمثل هذا النبات (٤) .

فَقَضُّوا مَنَایَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى كِلَا مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمٍ

ومن الطبيعة نوع الأرض التي شغل الشاعر بوصفها أو استعادة صورها، وهي الأرض التي عاش فيها وسلك مسالكها لذلك جاء تصويره لها تصوير خبير بها. ويظهر هذا من كثرة الأسماء التي أوردتها في شعره فبعض تلك الأرض كان غوراً، وبعضها كان مرتفعاً عالياً. وبعضها أرض رملية وأخرى صخرية، كما أن جزءاً منها كان وعراً بينما كان جزء آخر سهلاً (٥). وهي أحوال مختلفة متضادة تذكرنا جيداً بأحوال الحياة المتناقضة فما أن يسهل أمرها حتى تصعب وتقسو من جديد وهكذا.

(١) الديوان، ص ٣٤٠، والبردية: البردى الأخضر، الغيل: الأجمة، تلغ: ارتفع.

(٢) الديوان، ص ٢٩٤، ١١٩، والدوم: شجرة تشبه النخلة ولها ثمر.

(٣) الديوان، ص ٣٣٩، وانظر ١٨٥.

(٤) الديوان، ص ٢٤، مستویل: ویل ومتوخم: غیر مریء.

(٥) الديوان، ص ٣٧٠، ١٨٥، ٣٨٧، ١٤٤، ٣٤٥، ١١٠.

والذي نلاحظه هنا أن الشاعر شغف بالجبل كثيراً حتى لقد شكلت صوره له مجموعة كبيرة نسبياً. من ذلك تشبيهه الكتيبة المدافعة عن الثغر بجبل يلتف حوله رجال كثر قال (١) :

هُمْ ضَرَبُوا عَنْ فَرْجِهَا بِكَتِيْبَةٍ كَبِيْضَاءَ حَرَسٍ فِي طَوَائِفِهَا الرَّجُلُ

ولا يتعد هذا الاهتمام بالجبل عن منطقة التفاؤل والأمل التي شكلت مواقف الشاعر من الحياة، لإرادته القوية هي التي كانت توحى له بإنفراج كل أمر مهما بدا قاسياً.

بقي من الطبيعة عند الشاعر صور متفرقة كصورة القمر التي استعادها في مدحه هرمأ. قال (٢) :

لَوْ كُنْتُ مِنْ شَيْءٍ سِوَى بَشَرٍ كُنْتُ الْمُنِيرَ لَيْلَةَ الْبَدْرِ

وكصور أخرى لليل والنهار، ثم الخريف والشتاء والربيع من فصول السنة (٣).

إننا نشعر أن الشاعر قد استفاد من الأوضاع المتناقضة في الطبيعة ليمثل بينها وبين أحوال الناس في زمانه وبخاصة تدخل المكان بأوضاعه وأحواله المتضادة في مسائلهم اليومية وفرض نوع من الحياة والمشاغل عليهم.

لقد كانت صور الطبيعة بالنسبة للشاعر متنفساً جديداً يتوصل عن طريقه إلى بسط مواقفه الفكرية والشعورية من الوجود، كما سنلاحظ في الفصل القادم.

(١) الديوان، ص ١٠٧، والفرج: الموضع الذي يخاف منه العدو، وحرس: جبل وطوائفها: نواحيها والرجل: الرجالة.

(٢) الديوان، ص ٩٥.

(٣) الديوان، ص ٣٢٢، ٢٦٣، ١٥٢.

(٥) الثقافة

ونصل مع الشاعر إلى آخر مجالات صوره وهو المجال الثقافي. وتعريف «الثقافة» يختلف عليه كثيراً لكننا سنعالجه من خلال علاقة الثقافة بالمجتمع كما يتخيلها هوجبن (Hogbin): فإذا كان المجتمع مؤلفاً من مجموعة منظمة من الكائنات البشرية التي تتميز بطريقة معينة للمعيشة تحدث مجموعة من العلاقات الاجتماعية فيما بينها فإن الثقافة هي «محتوى هذه العلاقات»^(١). فالثقافة حسب فهمي لما سبق، تكون هي القاعدة الخلقية، والفكرية، والمعرفية، والعلمية التي يتركز عليها سلوك الفرد الاجتماعي؛ ومن ذلك الكتابة التي عرفها الناس وشاعت في زمانهم القديم. ويبدو أن الشاعر كان معجباً بقدرة الإنسان على ابتداعها لأنه استعادها مراراً وهو يصور معالم الأطلال^(٢).

لَمَنِ الدِّيارُ غَشِيَتْهَا بِالْفَذْدِ كَالوَحْيِ فِي حَجَرِ الْمَسِيلِ الْمُخْلِدِ
ومن ذلك أيضاً استعادته أخبار السلف وبخاصة بعض جوانب القصص الذي كان يشكل في خيال الناس قضية من قضاياهم المصيرية كقصة أحر ثمود أوعاد الذي كان أمثلة الشؤم عندهم. قال عن الحرب^(٣):
فَتَنْتَجَ لَكُمْ غِلْمَانٌ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضَعُ فَتَقْطِمِ
ومن ذلك ما يشعرنا بزراعتهم، كزراعة الحبوب^(٤)، والنخيل. قال في إحدى صوره يرسم لوحة حركية لنحت جذوع النخيل^(٥):

(١) أنظر الدكتور أحمد أبوزيد: البناء الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ج ١/١٨١، هامش ١.

(٢) الديوان، ص ٢٦٨، والوحي: الكتاب، المجلد: المقيم. وانظر أيضاً ص ١٢٦، ١٤٦.

(٣) الديوان، ص ٢٠ وأحر هذا هو الذي عقر ناقة صالح، عليه السلام، واسمه قدار بن سالف.

(٤) الديوان، ص ٢١.

(٥) الديوان، ص ١٢٠ وما بعدها. السفن: الفأس العظيمة. مصفراً أنامله: دنا موته فاصفرت أنامله، المائح: من في البشر يملاً الدلاء، المائح: من في أعلى البشر.

حتى إذا ما التقى الجمعان واختلّفوا ضرباً كَنَحَتْ جُدُوعِ النَّخْلِ بالسَّفَنِ
يُغَادِرُ الْقِرْنَ مُضْفَرّاً أَنَامِلُهُ يَمِيلُ فِي الرُّمَحِ مَيْلَ الْمَائِحِ الْأَسَنِ

أما صناعاتهم فقد رسم منها صورة للحدادة فجمع فيها الحداد مع كوره.
قال (١) :

بَثُّوا خِيُولَهُمْ فِي كُلِّ مَعْرَكَةٍ كَمَا تَقَازَفُ ضَرْبُ الْقَيْنِ بِالشَّرَرِ

ومن ألعابهم نقل صورة للعب الأطفال بالخذروف حيث شبه حركات
قوائم ناقته بحركته، فقال (٢) :

وَجَدْتُ فَأَلَقْتُ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَا غُبَاراً كَمَا فَارَتْ دَوَاحِينُ غَرْقَدٍ
بِمُتَلَثِّمَاتٍ كَالْخَذَارِيفِ قُوِبِلَتْ إِلَى جَوْشَنِ خَاظِي الطَّرِيقَةِ مُسْنَدٍ

ومنها أيضاً «مقلاء الوليد» الذي شبه به صلابة غيره (٣) .

ومن معارفهم التطبب بالعقاقير والأعشاب وبعض ما تخرج الأرض كما في
هذه الصورة التي يبرز فيها الكحيل والقطران علاجاً للجرب (٤) .

ورأيتها نكباءً تَحْسِبُ أَنَّهَا طَلَيْتُ بِقَارٍ أَوْ كُحِيلٍ مُعْقَدٍ

ومن عاداتهم الدية، وتقاسم الماء عندما يقل بحصة تسمى (حصة القسم)،
وقرى الضيف، وضرب الأيسار، وتسنيح الطيور، وإدخال الأيدي في عطر منشم
للتحالف وإيقاد النار للكرم أو للحرب ورفع اللواء في المعارك (٥) . قال في نار
الكرم (٦) :

(١) الديوان، ص ٣١٨، وتقاذف: تتابع.

(٢) الديوان، ص ٢٣٠، والخذروف: شيء يدوره الصبيان بخيط فيسمع له دوي.

(٣) الديوان، ص ٣٧٣، ومقلاء الوليد: العود الذي يضرب به الصبيان القلة.

(٤) الديوان، ص ٢٧٤، ونكباء: متنبكة عن الطريق، والكحيل: الخضخاض الرقيق يخرج من
عين من الأرض كالنقط وانظر ص ٨٢.

(٥) الديوان، ص ٢٦، ١٧١، ٣٣٣، ٥٩، ١٥.

(٦) الديوان، ص ٩١، ومرهق النيران: تغشى نيرانه ومنه غلام مراهم: قد دان الإدراك،
واللأواء: الشدة والضيق.

وَمُرَهَّقِ النَّيرانِ يُحَمَّدُ فِي الْـ لَأَوَاءِ غَيْرُ مُلْعَنِ الْقِدْرِ
ومن الطقوس الدينية التي صورها زيارتهم للأماكن المقدسة وحلاقة رؤوسهم عندها^(١) :

فَأَقْسَمْتُ جَهْدًا بِالْمَنَازِلِ مِنْ مِنيَّ وما سُحِقَتْ فِيهِ الْمَقَادِيمُ وَالْقَمَلُ
ثم تقديم الضحايا والقراين لمعبودهم فيها^(٢) :

فَزَلَّ عَنْهَا وَوَأْفَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ كَمَنْصِبِ الْعِترِ دَمَى رَأْسِهِ النَّسْكُ
ومن مجالات التعامل بينهم التداين الذي كان يشكل عندهم قاعدة للسلوك فبعضهم كان يشكل له التفكير في الدين عذاباً وألماً شديدين كما في هذه الصورة^(٣) :

تُطَالِعُنَا خِيَالَاتٌ لِسَلَمَى كما يَتَنَطَّلُعُ الدِّينَ الْغَرِيمُ
لكن بعضهم كان يماطل ويحاول اغتصاب قيمة الدين إلا إذا جوبه بالشر كما في هذه الصورة^(٤) :

وَلَا تَكُونَنَّ كَأَقْشَامِ عِلْمَتِهِمْ يَلْوُونَ مَا عَنْدهُمْ حَتَّى إِذَا نَهَكُوا
طَابَتْ نَفُوسُهُمْ عَنْ حَقِّ خَصْمِهِمْ مَخَافَةَ الشَّرِّ فَارْتَدُّوا لِمَا تَرَكُوا
لقد أعطت الصور الثقافية في شعر زهير - على قلتها - فكرة وافية عن البنية الداخلية التي كانت تؤلف القاعدة لكل سلوك فردي واجتماعي في عصره.

(١) الديوان، ص ٩٩، وسحقت: حلقت والمقاديم: مقادير الرأس، والقمل: يريد الشعر الذي فيه القمل.

(٢) الديوان، ص ١٧٨ فزل عنها، الحديث هنا عن صقر يطارد قطاة، العتر: الذبيحة في رجب.

(٣) الديوان، ص ٢٠٩، الغريم: المطلوب أو الطالب.

(٤) الديوان، ص ١٨١ ما عندهم: يريد ما عندهم من دين، نهكوا: شتموا، ارتدوا: رجعوا إلى الحق.

ولقد شكلت هذه الصور أيضاً مع الصور السابقة الأخرى مجالات الحياة التي سبقت البعثة المحمدية بكل أبعادها الفكرية والشعورية والفعلية ولهذا استحققت مني هذا الاهتمام.

مصادر الفصل ومراجعته

(أ) العربية :

- (١) أحمد أبو زيد: البناء الاجتماعي . ط . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ م.
- (٢) زهير بن أبي سلمى: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى . صنعة ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤ م.
- (٣) عبد القادر الرباعي :
— الصورة الفنية في النقد الأوروبي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة «المعرفة» السورية، عدد شباط، ١٩٧٩ م.
— معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي، مجلة «المعرفة» السورية، عدد نيسان، ١٩٨٠ م.
- (٤) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان/الأردن ١٩٧٦ م.
- (٥) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية. اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٧٥ م.
- (٦) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥ م.

(ب) الأجنبية :

- (7) Encyclopedia Britanica, Vol 21, pp. 718-719 (Article: Tatooing).



الفصل الثالث:

الرؤيا

الصورة والرؤيا عند زهير بن أبي سلمى (*)

تمهيد:

يكشف هذا الفصل عن وجه آخر من أوجه الصورة عند زهير هو «المعنى» بعد أن سبق بفصل آخر تناول «المصدر». فإذا كان الفصل السابق اهتم بالعلاقة بين الصورة ومصدرها من إنسان وحيوان وطبيعة وغير ذلك فإن هذا الفصل الجديد يهدف إلى جلاء أبعاد المعنى ومستوياته وتشابكاته كما توحى بها الصور على اختلاف درجاتها التركيبية. ولما كانت المعاني الشعرية وجودية تتخذ طابعاً عاماً فإن خصوصية الشاعر فيها تتحدد برواه ومواقفه. فالرؤيا الذاتية الداخلية هي التي تولد التنبى الفكري المشحون بالمشاعر الفردية، وهذا التنبى هو الذي يشكل الصور ويربط بينها في إطار الوحدة التكاملية للقصيدة وجميع الأعمال الفنية للشاعر. لقد فرض علي هذا الإدراك لمصطلح (الرؤيا)^(١) ووظيفته في تشكيل الصورة إن أفضله على مصطلح (المعنى) الذي يلتقي معه على جوهر الدلالة فأسميت البحث «الصورة والرؤيا» بدلاً من «الصورة والمعنى».

(*) وافقت هيئة تحرير مجلة «أبحاث اليرموك» - سلسلة الآداب واللغويات» بتاريخ ١٩٨٣/٤/٦، على نشرة ضمن مواد عددها: الأول.

(١) الرؤيا: مصطلح يدل في هذا الفصل وفي الكتاب على الرؤية الداخلية للشاعر، وهو يختلف عن لفظة «الرؤية» مجردة، لأن هذه اللفظة قد تصرف الذهن إلى الرؤية الخارجية أو البصرية وحدها.

أما اهتمامي بالصورة فصادر عن وعي ما لهذا المصطلح السحري من أهمية جليلة في الدراسة الأدبية الحديثة، وما للنتائج التي توصل إليها الباحثون، بعد أن اتخذوه وسيلة للكشف، من قيم باهرة^(١). ومن أهم ما يميز الصورة أنها سبيل للتوحد بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، بين العقل والانفعال. وهذا يجعلها مسرحاً رجباً تجتمع على أرضيته أكثر المشاعر الإنسانية خصوصية وعالية في وقت معاً. ففيها تذوب الحدود بين المتناقضات فتغدو متآلفة متوائمة. وفي الصورة - كذلك - تجتمع كل الخيوط المتباعدة في ربة واحدة متحدة نطلق عليها «الوحدة في التنوع»^(٢).

إن العقلية البدائية التي كانت مصدراً للشعر الجاهلي قد ركبت الصورة الشعرية فيه تركيباً أنسياً يعتمد أسلوب الحكاية أولاً والتعلق بالفعل الحركي ثانياً. فأكثر الصور الشعرية عند زهير - مثلاً - حكايات عن الإنسان والحيوان وقد انسابت في القصائد بأشكال تبدو - في الظاهر - بعيدة عن التماسك المنظم. ولكننا بعد أن نسلك إليها أسلوباً من التحليل الاستبطاني نجدها عميقة عمق إحساس الإنسان القديم بالوجود المدهش الغريب من حوله، ولهذا نستطيع أن نعد هذه الصور نماذج علياً لأنها ترتد إلى شكل يتماثل فيه حس الفرد وحس المجموع أو يتحد فيه الخاص والعام وهذا مبدأ أساسي ينظر النقد الحديث من خلاله إلى الصورة ليعدها نموذجاً أعلى أو لا^(٣).

والصورة البدائية في العصر الجاهلي، ومنها صور زهير، تختلف في طبيعتها قطعاً عن الصورة في الشعر الحضري زمن العباسيين مثلاً، ذلك لأن كل واحدة منهما تصدر عن عقيلة خاصة تعكس طابع العصر الذي وجدت فيه. وطابع

(١) انظر في ذلك الفصل الأول من كتاب الدكتور كمال أبو ديب: (جدلية الحفاء والتجلي) وكذلك الهوامش الملحق بهذا الفصل.

(٢) راجع في طبيعة الصورة ووظائفها كتاب:

C.D. Lewis, The Poetic Image, London, 1968.

وبحث «الصورة الفنية في النقد الأوروبي - محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم للكاتب في مجلة «المعرفة» السورية، عدد شباط، عام ١٩٧٩.

(٣) Northrop Frye. The Archetypes of Literature, (in «Myth and Literature») p. 96.

العقل هنا وهناك مختلف إذ وصفت العقلية البدائية بأنها عقلية تركيبية بينما وصفت العقلية المتحضرة بأنها عقلية تحليلية^(١). وهذا يزيد من عبء محلل الشعر القديم لأنه بحاجة إلى غوص بعيد المدى بحثاً عن المعاني الخلفية المستترة وراء الكلمات والصور والتراكيب حياً بين هذه الصور وسياقاتها المختلفة، فالصورة لا تحيا بعزلتها ولكنها تحيا بانضمامها إلى سياق متحد تأخذ منه وتعطيه.

ومن هنا فإن عملية تحليل بواطن الصور في شعر زهير واستكناه مواقفها فيها شاقة للغاية. إنها تطلبت مني تجاوز السطح إلى الجذور الضاربة في أعماق اللغة والنفس وكذلك ملاحظة العلاقات بين الصور بعضها مع بعض من جهة وبين الصور والقصيدة أو القصائد من جهة أخرى ثم الانتقال بعد هذا إلى رؤية شمولية للدلالات الزمزية اللاتي تلتحم فيها الذات بالموضوع على أساس من الترابط الوجداني والوجودي لدى الشاعر. لقد حصرت مناقشاتي حول هذه الأفكار المترابطة في محاور خمسة هي:

١ - المرأة والقبيلة.

٢ - التوحد والاعتزاب.

٣ - التحول والثبات.

٤ - الحياة والموت.

٥ - المكان والزمان.

ولدي إحساس خاص بأن البحث يقدم نموذجاً قد يكون جديداً في دراسة الصورة والرؤيا لأي شاعر جاهلي بصفة خاصة بل قد يكون أساسياً لأي دراسة تبحث في الموضوع ذاته عند أي شاعر مفرد في القديم والحديث.

(١) انظر ذلك في كتاب هاري. ل. شابيرو: الإنسان والحضارة والمجتمع. ترجمة عبد الكريم عفو، ص ٥٨٣.

وانظر في الكشف عن ماهية الصورة المتحضرة، كتاب الدكتور عبد القادر الرباعي: (الصورة الفنية في شعر أبي تمام). نشر جامعة اليرموك، ١٩٨٠، (المقدمة).

إن أول ما تفرضه علينا طبيعة الصورة عند زهير هو التعامل مع الشاعر على أساس معدنها الإنساني الذي تتوحد فيه الاتجاهات المختلفة جميعاً. وعلى هذا يغدو حب المرأة وحب الوطن وحب العشيرة واحداً في جوهره، أما الفروق التي يفرضها اختلاف الماهية لكل من المرأة والوطن والعشيرة فتدخل في تلوين طعوم هذا الحب فقط. ويبدو أن هذا طبيعي في التجمع الإنساني. يقول «مونتاجيو»: «... والحب والسلوك الاجتماعي والتضامن والأمن تكاد تعني الشيء نفسه فبدون الحب لا وجود لمسلك اجتماعي سليم ولا للتضامن أو الأمن»^(١). ويبدو أيضاً أن ذلك مرتبط بميل طفولي أو بدائي فقد قال فرويد: «كل العلاقات الاجتماعية بغض النظر عن شكلها الخارجي، تسلك نفس المسلك وتتبع من نفس الدوافع الدينامية فالارتباط البدائي الذي يربط الطفل بأمه، وحب الأم له... واصطدامات الحدث بالجماعة وحب الراشد لزوجته... وحب لوطنه، كل هذه النماذج من العلاقات... متشابهة في طبيعتها»^(٢). إذا كان هذا واقعاً في الميل الطبيعي للإنسان فأحرى به أن يكون كذلك في الشعر وخاصة البدائي منه مثل شعر زهير. إن محلل قصائد هذا الشاعر وصوره فيها يحس فعلاً أنه يندفع اندفاع المحيين في مواجهة الأحداث. لقد كان يتوحد بموضوعه تماماً لذلك أحب هرم بن سنان والحرث بن عوف حين تحملاً، بتكليف ذاتي، أعباء الحرب، وأحب راعيه يساراً وجاهد طويلاً بشعره من أجل تخليصه من أسريه بني الصيداء وتعاطف أيضاً مع الرجل الغطفاني الذي خذله مجبروه من بني عليم بن جناب^(٣) فهجا الخاذلين هجاء لم يحو ديوانه أكثر مرارة منه:

وما أدري وسوف إخال أدري أقوم آل حِصْن أم نِسَاء

(١) سول سيدلنجر: التحليل النفسي للسلوك الاجتماعي. ترجمة د. سامي محمود علي، ص ٤٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٣) انظر ذلك كله في الفصل الأول من هذا الكتاب،

فإن تكن النساء مُحَبَّاتٍ فحَقُّ لكلِّ مُحَصَّنَةٍ هِدَاءٌ^(١)

وأعتقد أن السبب الخفي وراء ذلك التعاطف القوي، وهذا الهجاء الحاد رؤية الشاعر نفسه في الرجل الغطفاني خاصة وإن زهيراً كان يعيش في ديار عبد الله بن غطفان جاراً لهم وليس منهم^(٢). فواحدة التجربة قادته إلى أن يعيش الوضع الآخر. كيف يمكن له أن يواجه الغطفانيين لو فعلوا به ما فعله آل حصن برجلهم؟. دخل هذا السؤال خاطره بعمق فأجاب عنه بالقصيدة اللاذعة التي أصاب بها مقتل الغادرين في نظره. لم يناقش المسألة عقلياً لأن إحساسه الحاد بالقضية كان يخنق عقله لكنه بعد أن صحا من تأثير ذلك الكابوس، وبعد أن عرف بعقله المحرر أن الرجل الغطفاني استحق ما ناله أدرك أنه قسا على القوم كثيراً فندم طويلاً. ما أرمي إليه من هذا كله هوبيان أن زهيراً كان ينفذ في تعامله مع الأشياء والأشخاص من اندغام مطلق بها على أساس عشق روحي طفولي. والواقع أنه كان ينفذ من «حب» ثابت لمجموعة من القيم التي تمنى أن تكون لها السيادة المطلقة على أرض مجتمعه. وأنه كان ينطلق من هذا الحب في اتخاذ مواقف التأييد والرفض أو الإيجاب والسلب. ولعل هذا هو الذي دفعه إلى هجاء آل حصن، فهم — كما رأهم — مارقون يدمرون القيم التي بها منح هو نفسه الشعور بالأمان والحماية:

سيأتي آل حصن أين كانوا من المثلات ما فيها ثناء
فلم أر معشراً أسروا هدياً ولم أر جار بيت يستبأ
وجار البيت والرجل المنادي أمام الحي عهدهما سواء^(٣)

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى / صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب. ص ٧٣، وبنو

حصن هم المهجون من بني عليم من كلب.

(٢) انظر ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣) الديوان. ص ٧٩ — ٨٠، المثلثات جمع مثلة وهي أن يمثل بالإنسان وينكل به. والثناء يستعمل

للمديح وللهجاء. والهدي: الرجل ذو الحرمة قبل أن يأخذ عهد الجوار. يستبأ: يأتي القوم مستجيراً فيقتلونهم برجل منهم. المنادي: المجالس.

لقد عرض ما فعلوه على تاريخ القيم فلم يجد له مثيلاً لذلك جرمهم وأباح لنفسه أعراضهم. ولعل عبارة (أين كانوا) في البيت الأول لها ارتباط قوي بموقفه السابق من القيم. ففي عرفه أن قيمة (الجوار) معروفة لا على الزمان (التاريخ) فقط ولكن فوق كل مكان يعرفه أيضاً. لذا كان عمل آل حصن فردياً خارجياً يحسب عليهم في كل ناحيه. وهذا يؤيد قولنا السابق بأن الشاعر يندغم في أشيائه الشعرية على أساس حبه للقيم التي تمثلها، فكون الرجل الغطفاني يجسد - كما رآه الشاعر - قيمة الجوار أحبه بل احتاج إلى أن يحبه ويدافع عنه. وهذا موقف إنساني متوازن ينطبق عليه قول (مونتاجيو): «القول بأن تحب جارك محبتك لنفسك ليس مجرد نص جيد لموعظة، وإنما هو مبدأ بيولوجي مصيب كل الإصابة»^(١).

ما دامت نفس الشاعر تتوحد بموضوعاته أو تتوحد بها موضوعاته فإنها في شعره هي نقطة الارتكاز التي تعبر منها كل الخيوط المتشابكة في الصورة أو القصيدة. ففي القصيدة الهجائية السابقة يتحرك عضوان اجتماعيان هما الرجل الغطفاني، وآل حصن. وقد عبرا ذات الشاعر وتوزعا على خطوط متعددة في القصيدة. أما الغطفاني فتوحد بكل محافظ على القيم، وأما آل حصن فتوحدوا بكل متكرر لها. وقد انحلت مشاعره في مشهد حيواني ألف منه صورة نموذجية واسعة.

لقد اختار في هذا المشهد الحيواني حكاية عن حمار الوحش وأتانه^(٢):
وحد بين ناقته وحمار سمين أجرد (جمال في الشكل)، أبي (جمال في القيمة)، قد أكل الربيع في أماكن مختلفة (دلالة على الأمان)، كان فيها يقوم على رعاية أتانه (الطرف الآخر)، حتى إذا احتاجت الماء قادها إلى (حياض صنييعات)، فلما أن (ألفاهن ليس بهن ماء)، (شج بها الأماعز) وهي مسرعة مطمئنة لأنه اجتهد أن يظل بجانبها يحميها ويرضيها. وعند هذا الحد من الحكاية يطلق الشاعر تعليقاً له دلالة عميقة قال:

(١) سول سيلدنجر: التحليل النفسي والسلوك الاجتماعي. ص ٤٥.

(٢) الديوان. ص ٦٥ - ٧٢.

فليس لَحَاقُهُ كَلْحَاقِ إِلْفٍ ولا كَنَجَائِهَا مِنْهُ نَجَاءٌ^(١)
فالبيت يبرز ثنائية^(٢) القرب/ والبعد موزعة على الحمار في الطرف
الأول/ والأثنان في الطرف الثاني. وكما هو واضح في البيت، فإن إلف الحمار
لأثانه وبذله لها لا يعدله إلف أوبذل، فما الجزء الذي ناله منها مقابل ذلك؟
كانت، إذا ازدحما بأرض رملية تغيب فيها الأرساغ (الوغث من الرمل)،
تعارضه فتحفر الرمل بحوافرها وتلقيه في وجهه:

يَخِرُّ نَيْثُهَا عَنْ حَاجِبَيْهِ فَلَيْسَ لَوَجْهِهِ مِنْهُ غِطَاءٌ^(٣)
وكان حين يوصلها إلى الغدران الصافية لا يفكر بما فعلته به، فالنشوة
بانجاز مهمته طوت كل شيء، وتحول الألم القديم إلى فرح جديد، وتغريد
عذب:

يُغَرِّدُ بَيْنَ خُرْمٍ مُفْرَطَاتٍ صَوَافٍ مَا تُكَدِّرُهَا الدَّلَاءُ^(٤)
هذه خلاصة للمشهد الحيواني في هذه القصيدة. وأعتقد أننا لسنا بحاجة
إلى كثير من الجهد لإثبات أن الشاعر كان ينقل العلاقات والدلالات من جو
الإنسان إلى جو الحيوان وبالعكس.

فالرجل الغطفاني/ وآل حصن يساويان الحمار/ وأثانه. ويجمع كل
الأطراف على علاقة واحدة أساسية هي العطاء والجحود، أو الاقتراب
والابتعاد. ويبدو أن الارتداد إلى مجال الحيوان لانتزاع إشارات أو صور منه تجسد
مواقف إنسانية، هو سلوك فني عالمي. فمثلاً علقت م. جوزلين على روايات

(١) الديوان. ص ٦٧، واللاحق والنجاء: الاقتراب والابتعاد.

(٢) تعتمد الدراسات البنوية الحديثة على إيجاد العلاقات بين الثنائيات المتشابهة في العمل الفني
وخاصة الثنائيات الضدية. راجع كتابات الدكتور كمال أبو ديب في مثل كتابه (جدلية الخفاء
والتجلي) السابق الذكر وأبحاثه حول دراسة الشعر الجاهلي بنيوياً في مجلة «المعرفة» السورية،
العددان ١٩٥، ١٩٦، عام ١٩٧٩. واستخدامي للثنائية هنا هو استخدام لغوي لا بنيوي.

(٣) الديوان. ص ٦٨، والنيث: ما حفر من تراب.

(٤) الديوان. ص ٦٩، خرم مفراطات: غدران مملوءات ينخرم (أي يسيل) بعضها إلى بعض.

كاترين آن بورتز فقالت: «إن هناك على الأقل ميزة واحدة في روايات الأنسة بورتز الرائعة، وهي استعمالها باستمرار صوراً شعرية تقرن بها الكائنات البشرية بالحيوان والحياة الحيوانية»^(١)، ثم أردفت قائلة «كاترين آن بورتز بالطبع لا يهملها الحيوانات بحد ذاتها ولكنها تلجأ إليها كمراجع تعينها في مسرحة الأنماط الإنسانية وتقييمها»^(٢).

ويبدو أيضاً أن في هذا بذوراً أولية، فالإنسان القديم كان ينظر إلى الحيوان المهم في حياته نظرة تقديس. وإلى هذا يرتد مصطلح (الطوطم)^(٣) في النظريات الاجتماعية الحديثة. أشار راد يكليف براون إلى الوظيفة الاجتماعية للطوطم فجعلها مرتبطة بالقبيلة وتنظيمها قال «إن للطوطمية مظهرين: مظهراً اجتماعياً ومظهراً دينياً أسطورياً. أما المظهر الاجتماعي فيعود بكل بساطة إلى التنظيم القبلي»^(٤)، والطوطم ليس حيواناً فقط ولكنه قد يكون نباتاً أو جحداً^(٥). فالتواؤم بين الفنان الحديث وأشياءه التي يستخدمها يشبه - إلى حد كبير - التواؤم الذي كان بين الإنسان البدائي وطوطمه. وتغدو المسألة أقرب إلى الإدراك - طبعاً - إذا كان حديثنا عن التواؤم بين الفنان البدائي وأشياءه. فزهير، حين جعل لنفسه الحرية في أن يراوح في شعره بين الإنسان وغيره من العناصر عاكساً صفاته عليها، مفسراً حركتها على أنها سلوكه وقسماته، كان يصدر - وهو يجمعها معاً - عن طبيعة خاصة بالفن أولاً، وبالعقلية البدائية ثانياً.

وهذا يقودنا إلى النتيجة الأساسية التي سلكنا إليها كل تلك الإيضاحات وهي مسألة المرأة والقبيلة في مقدمات شعره.

(١) الصور الحيوانية في روايات كاترين آن بورتز (ضمن كتاب «الأسطورة والرمز» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٨٩).

(٢) المرجع السابق، ص ٩٩.

(٣) The World Book Encyclopedia, U.S.A. 1978, Vol. N. 19, Art. (Totem).

(٤) A.R. Radiclf Brown, Structure and Function in Primitive Society, London, 1968, p. 115.

(٥) انظر الموسوعة العالمية السابقة في هامش رقم (٣).

إن الاتجاه التجريبي الذي أعطى الشاعر حسَّ التراوح بين موضوع وموضوع كان يوحد فعلاً بين المرأة والقبيلة على أساس الترابط الشعوري والدلالة الرمزية كما سنرى الآن:

قد نجد في القصيدة الهجائية السابقة الذكر ما يسعفنا في إلقاء مزيد من الضوء على هذه الظاهرة الجذرية في فكر الشاعر ووجدانه. وتتابعا لتحليل القصيدة إياه مهم هنا من زاويتين: الأولى، أننا وعينا الجو النفسي الذي تهيأ لإيجادها، وهذا يخفف عبء التوضيح والاستطراد؛ والثانية، أننا نتخذ من وحدتها الداخلية نموذجاً صالحاً نقيس عليه كل تعامل تكاملي لنا مع القصائد الأخرى.

لقد بان لنا أن الرجل الغطفاني وآل حصن قد توزعا ثنائية العطاء/ والجحود بالترتيب. وهذا مهم في الكشف عن مقدمة القصيدة. وزع الشاعر أبيات المقدمة على امرأتين هما فاطمة/ وليلى، وأعطى كل واحدة صفات خاصة جديرة بالملاحظة والمقارنة. وقبل أن نبدأ نثبت الأبيات هنا وهناك:

أبيات فاطمة هي:

عفا من آل فاطمة الجواء	فيمن فالقوادم فالحساء
فذوهاش فميث عربيتات	عفتها الريح بعدك والسما
فذروة فالجناب كأن خنس الن	عاج الطاويات بها الملاء
يشمن بروقه ويرش أري ال	جنوب على حواجبها العماء
تحمل أهلها عنها فبأوا	على آثار من ذهب العفاء
كأن أوابد الثيران فيها	هجائن في مغاينها الطلاء ^(١)

(١) الديوان. ص ٥٦-٥٨، الجواء: أرض وكذلك يمن والقوادم والحساء وذوهاش وميث عربيتات وذروة والجباب. وشام البرق: نظر إليه يرقبه. وأري الجنوب: المطر الذي هيجه الجنوب. والعماء: السحابة الرقيقة. وعلى آثار من ذهب العفاء: أي لم آس عليه. الأوابد: الثيران الوحشية. والهجائن: إبل بيض. والمغاين: الأباط وأصول الأفخاذ وما بينها وبين الإبطين. والطلاء: القطران.

وأبيات ليلي هي :

فلما أن تحمّل أهل ليلي جرت بيني وبينهم الطّبَاءُ
جرت سُتْحاً فقلتُ لها أجيزي نوى مشمولةً فمتى اللقاءُ
لقد طابَّتْها ولكلّ شيءٍ طالت لجاجتُهُ انتِهاءُ
تنازعها المَهَا شَبْهاً ودُرّاً بُحور وشاكهتُ فيها الطّبَاءُ
فأما ما فوقَ العقْدِ منها فمن أدماءٍ مرتعها الخلاءُ
وأما المقلتانِ فمن مهاةٍ وللدُرّ المَلاحةُ والنِّقاءُ^(١)

عندما قال المؤرخ البريطاني جيبون (Gibbon) ذات مرة: «إن الإنسانية تحكمها الأسماء»^(٢) كان دقيقاً جداً. وعلى الرغم من أن معناه قد يكون أبعد من فحوى حديثنا هنا إلا أننا نستطيع الاستفادة منه جيداً. فنقله زهير من فاطمة إلى ليلي ليست نقلة سطحية أو آلية تمت خارج الذات، ولكنها - كما توحى الأبيات - حركة فرضها الموقف الوجداني المثار في القصيدة كلها، إن المحلل ليشعر أن القصيدة موزعة في معانيها وصورها على دائرتين متضادتين هما: دائرة فاطمة / ودائرة ليلي^(٣).

في دائرة فاطمة تحول نحو السلب: فالحياة تتهدم في المكان (عفا)، والطبيعة (الريح والسماء) تنقلب غضباً يدمر كل شيء، وعالم الحيوان (خنس النعاج وأوابد الثيران) تتحول إلى ركود. واللون قتامة، حتى البياض يرى وهو ملتف ببقع من السواد. والإنسان الذي كان السبب في هذا المصاب لم يعد يأسى على رحيله أحد.

(١) الديوان. ص ٥٩ - ٦٢، السانح ماولاك ميامنة. أجيزي: انفذي. مشمولة: مسرعة. وأدماء: بيضاء.

(٢) جورج واطسون: اللغويات الجديدة. ترجمة د. محمد مصطفى بدوي / مجلة الآداب الأجنبية - سوريا، عدد تشرين الثاني، ١٩٨٠، ص ٢٠٦.

(٣) يلاحظ أن أبيات الواحدة منها مساوية لأبيات الأخرى فلكل ستة أبيات.

أما في دائرة ليلي فالموقف يختلف تماماً. فكل ما فيها يسير نحو الإيجاب: الحياة تتدفق باندفاع (جرت)، والمكان أفق مفتوح (مرتعها خلاء)، وعالم الحيوان (الطبا) يتحول إلى النفع والجمال، والطبيعة (البحر) معطاء، أما اللون فنقاء وصفاء طبيعي (در البحور)، وأما الإنسان الذي فجر ذلك كله فالجمال كامن في كل علاقة ينشئها سواء أكانت مع غيره من الناس، أم مع الحيوان، أم مع الأشياء. وغيابه عن المكان لا ينهي العلاقة بينهما فالتواصل الروحي قائم بينه وبين من هم على أرضه (البيت الأول هنا).

فاطمة وليلي إذن دائرتان متساويتان بعدد أبياتهما لكنها متضادتان في كل ما يرتبط بهما من معان. وأعتقد أن لهذا ارتباطاً بمسألة الجوار التي يعالجها داخل القصيدة فهو يتناول لونين من هذا الجوار: أحدهما جوار وإيه مثله آل حصن تجاه يسار:

بأيّ الجِيرَتَيْنِ أَجَرْتُموه فلم يَصْلُحْ لكم إلّا الأُدَاءُ
فانكُم وقوما أخفروكُم لكالدِّيَاجِ مالَ به العَبَاءُ^(١)

وثانيهما، جوار مكين أمين، وجعل جوار قومه نموذجاً له:

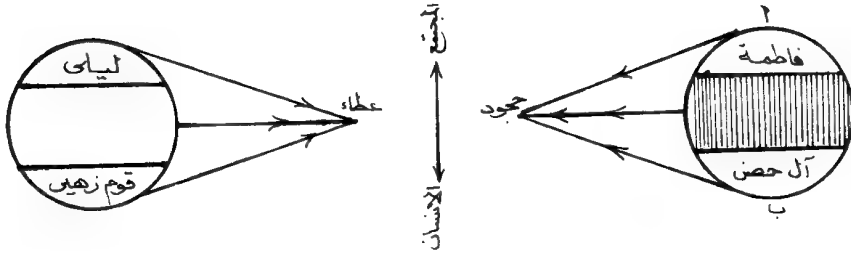
وجارٍ سارٍ معتمداً إلينا أَجاءَتْه المخافَةُ والرَّجاءُ
فجاوَزَ مُكْرَما حتّى إذا ما دَعاهُ الصَّيْفُ وأنصَرَمَ الشَّتاءُ
ضَمِنّا ما لهُ فغدا سليما علينا نَقْصُهُ ولهُ النَّماءُ^(٢)

وشيء من الإمعان في صورة (الدِّيَاجِ) الذي مال به (العباء) من أبيات الجوار الأول، وصورة (النماء) الذي فتح أبواب (الرجاء) من أبيات الجوار الثاني، يعطينا فكرة عن التحول هنا وهناك. فالتحول الأول تراجع هدمي، بينما التحول الثاني امتدادي حيائي. وإذا قرنا هذا التوجه بما قلناه سابقاً في

(١) الديوان / ٧٦. اخفروكم: نقضوا عهدكم. والدِّيَاجِ: الحرير. والعباء: لباس من الصوف الخشن.

(٢) الديوان / ٧٧.

دائرتي فاطمة وليلى وجدنا أن التشابه هنا وهناك دقيق جداً. وهذا يوحي، بشكل مطمئن، أن التوحد بين المرأة والقبيلة قائم في خيال زهير ورموزه. وقد يكون مفيداً تجميع ملاحظتنا عن هذا التوحد بهذا الشكل التوضيحي.



إذا كانت فاطمة المتماثلة مع آل حصن قد ابتلى بها (أعني بما ترمز إليه - الجحود) الرجل الغطفاني فإن ليلى المتماثلة مع قوم زهير كانت بما ترمز إليه من نصيب زهير. وهذا يفتح لنا الباب أمام رؤية العلاقة للرجل بكل من المرأة والقبيلة، فهي تنبع عنده من وظيفة شعورية واحدة قياساً على ما قلناه في بداية حديثنا عن جوهر «الحب». فالقبيلة والمرأة كلاهما يفرض على الرجل انتهاء مطلقاً قد يكلفه حياته، وحقه عليهما مقابل ذلك صيانة كرامته من أذى الآخرين. والوظيفتان (وظيفة المرأة والقبيلة من جهة ووظيفة الرجل من جهة أخرى) متكاملتان يرتبطان ببعضهما ببعض لذلك كان موقفه حازماً حين بدت القبيلة تتجاهل واجبها نحو الفرد تماماً كالحزم الذي يبديه الرجل أمام المرأة الصادة:

فَصَرَّمْ حَبْلَهَا إِذْ صَرَّمْتُهٗ وَعَالَكَ أَنْ تُلَاقِيَهَا الْعَدَاءُ^(١)

فاللغة في البيت لغة المحين لكنها تنتقل، في التوحد بين المرأة والقبيلة، إلى جو العلاقة بين الفرد/ والقبيلة. والموقف الذي يزرعه الشاعر في نفسية الفرد عن طريق هذه اللغة هو موقف تحريضي. إن عليه بأن لا يقبل أقل من

(١) الديوان/ ٦٢. فصرم: اقطع.

الجوار المثالي الذي تمنحه قبيلة عبد الله بن غطفان لزهير وإلا فليتسلح بالإباء وليقابل الشر بالشر. والإباء فكرة تسلطت على وجدانه فطرحها بصراحة في هذه القصيدة حيث قال: «وشر مواطن الحسب الإباء»^(١). إن فلسفته العميقة التي صيّرت من الإباء بلاء لا يقوى عليه إلا الخازمون، كانت وراء موقفه التحريضي السابق للرجل الغطفاني.

والنتيجة التي أصبحنا نطمئن إليها، وننوي بناء مزيد من الأفكار فوقها داخل هذا الفصل، هي أن العلاقة بين الشاعر والمرأة في كثير من مقدمات قصائده قد ترتد إلى العلاقة بين الفرد/ والقبيلة^(٢)، لكن لا بد لنا، قبل الاستغراق في بناء الأفكار الجديدة، من أن نناقش بإيجاز تفسير الدكتور نصرت عبد الرحمن للمرأة في مقدمات الشعر الجاهلي. فهو يربط بينها وبين عبارة الجاهليين للشمس فيقول في موضع: «الشاعر الجاهلي وثني ينظر إلى الأشياء نظرة تساوق معتقدة: فالمرأة عنده شمس وغزاة والرمز والمرموز إليه واحدة، فالمرأة هي الشمس والغزاة هي الشمس والمهابة هي الشمس»^(٣). ثم يقول في موضع آخر عن تعدد أسماء النساء: «تبدو الشمس - اللات الجاهلية - الإطار العام لرمز المرأة في الشعر الجاهلي، ولا أدري ما إذا كان كل إسم يدل على صفة للشمس أم على معبودات أخريات»^(٤).

لن أعارض الباحث في عبادة الجاهليين للشمس فيكفي أن نستعيد قول الله تعالى: ﴿لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾^(٥). لنسلم بأن عبادة الشمس كانت حقيقة هناك. كما لن أجادله في أن الشعراء الجاهليين كانوا يعطون المرأة صفات من الشمس فهذا واقع

(١) الديوان/ ٧٤.

(٢) لا يتسع المجال هنا لتحليل مزيد من القصائد لكننا نجد أن القصائد المبدوءة بالصفحات: ٤، ٣٣، ٩٦، ١١٦، ٢٠٦، مثلاً ينطبق عليها هذا القول.

(٣) انظر كتابة «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي». ص ١٢١.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٦.

(٥) سورة فصلت: آية ٣٧.

لا مرء فيه. ولكن الذي أجادله فيه أن تكون المرأة في الشعر الجاهلي - لأجل ذلك - رمزاً للشمس المعبودة، وأن تنتقل أجواء القصيدة بالتالي من الأرض إلى السماء. فعبادة الجاهلي ربما كانت ترتبط أساساً بتوفير الأمان له في الحياة وبعد الممات وقد سلك إلى ذلك كل سبيل فعبد الشمس والقمر والشجر والحجر وغيرها، ولم يكن هذا سلوكه وحده وإنما كان سلوك الإنسان الوثني أو البدائي في أكثر أنحاء الكون القديم^(١).

إن هذا الميدان التجريبي هو الذي كان يصوره شعر زهير بصفة خاصة والشعر الجاهلي بصفة عامة. وتظل المرأة هنا وهناك تؤدي وظيفة تجريبية فنية. أما ربطها بالمعبودة الشمس والإيحاء بأن ذلك كان الغاية الكبرى للرمز في الشعر الجاهلي فاتجاه تعميمي يخدم غرضاً معرفياً أكثر من خدمته الغرض الفني. لا يحتاج الناقد في تحليله للشعر الجاهلي إلى أن يثبت أن العرب كانوا يعبدون الشمس فالأدلة على ذلك من غير مجال الشعر كافية^(٢)، لكنه في الشعر بحاجة للتعرف على انعكاس ذلك على السلوك الإنساني الذي اكتسب درجة من الجمال المتميز. ثم إن تشبه المرأة بالشمس قد لا يكون عاماً عند كل الشعراء الجاهليين؛ فزهير بن أبي سلمى مثلاً لم تأت في ديوانه كله صورة واحدة شبهت المرأة فيها بالشمس. وعلى كل حال فتوحد المرأة بالقبيلة في شعر زهير - وربما في الشعر الجاهلي أيضاً - مرتبط في الواقع بمجموعة من القيم التماثلية التي تحدد مستويات الارتباط بها. فالرجل والمرأة يرتبطان معاً على أساس الجوهر في القيم الاجتماعية والإنسانية التي يرتبط به الفرد بالقبيلة. فإذا كان الفرد والقبيلة يؤلفان مجتمعاً كبيراً فإن الرجل وامرأته يؤلفان مجتمعاً صغيراً داخله. والقيم هنا وهناك يجمعها جوهر العلاقات كلها وهو «الحب» بكل ما فيه من مسؤولية

(١) راجع فصل «الدين» من كتاب هاري. ل. شابيرو: الإنسان والحضارة والمجتمع. وبخاصة رأي مالفينوسكي فيه، ص ٥٨١. ويخدم هذا الغرض ما يقوله الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: (الفن والإنسان). ص ٤، عن التمثال المعبود (الصنم) فالغاية التي حققها الإنسان الأول بصنعه التمثال هي «أن يدفع عن نفسه الشر ويجلب لها الخير».

(٢) عاد الدكتور نصرت في هذا إلى مصادر جيدة، راجع كتابه، الصفحات ١٠٨ - ١٢٢.

شعورية وواجب متبادل. هانحن نعود إلى بدايات حديثنا عن هذا المحور للمعنى في الصورة عند زهير، (الفرد/ والقبيلة)، مؤكدين أن جوهر الحب هو الذي يوحد المواقف بالعناصر المشتركة في تأليف الصورة والقصيدة.

ويبدو أن الشاعر كان يقاسي من تبعات الحب وواجباته لذلك شكّا منه وعده في بعض الصور داء، قال مرة:

أَبْتُ ذِكْرٌ مِنْ حَبٍّ لَيْلَى تَعُوذُنِي عِيَادَ أَخِي الْحُمَى إِذَا قُلْتُ أَقْصَرَا^(١)
وقال مرة أخرى:

فصَحُوتُ عَنْهَا بَعْدَ حَبٍّ دَاخِلٍ وَالْحَبُّ تُشْرِيبُهُ فُوَادَكَ دَاءً^(٢)

وحول المرأة - القبيلة - كلام تحذيري يفرضه حال الشعر وواقع الطبيعة الإنسانية. إن ما قلته لا يعني أن المرأة ترمز إلى القبيلة أينما وجدت في قصائد الشاعر أو في مقدمات هذه القصائد وما أعنيه هو أن طبيعة كثير من قصائد ديوان زهير فرضت عليه أن يتعامل مع القبيلة تعامله مع المرأة وأن يرمز بالصفات الأنثوية إلى قيم قبلية تشابكت في كل أجزاء القصيدة^(٣). لكنه ظل في قصائد أخرى من الديوان يتعامل مع المرأة بصفاتها وطبيعتها. فقصيدته التي مطلعها:

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ^(٤)

تعاملت مع المرأة على أنها رمز للدعة والراحة في وقت يطلب من الإنسان أن يكون جاداً متهيباً للقتال، وقد عبر عن هذين الموقفين من خلال قلبه جامع كل الأشواق والميول. فالقلب الذي يغرق في لهوه/ صحا الآن وطلق كل لذة تبعده عن مواجهة الصعب.

(١) الديوان. ص ٢٦٠.

(٢) الديوان. ص ٣٣٩، وتشربه: تدخله أو تلزمه.

(٣) يلاحظ أنه خص مقدمات قصائده في كل من هرم وأبيه سنان بفتاة إسمها «سلمى» فقد ذكرها في القصائد المبدوءة بالصفحات ٩٦، ٢٠٦، ٢٦٨، ٢٧٩، ٣٤٦، والغريب أنه دعا كلاً من هرم وسنان بـ «ابن سلمى» في بيتين من الشعر، راجع الديوان، ص ٢٠٩، ٢٩٨.

(٤) الديوان. ص ١٢٤.

وتحليل الشعر لا يكون بتحميله فرضيات لا يمكن لجوه أن يحتملها ولكن المحلل له يظل أسير هذا الشعر وكيف تفسيره له وفق ما تمليه عليه ألفاظه وصوره والحركة الداخلية لحوادثه ومعانيه. وهذه طريقة تضمن لنا الارتباط بروح النص لنكتشف القوى الخفية التي تقوم بتنظيم قصائد هذا الشعر بما يناسب الأحوال التجريبية لصاحبه زماناً ومكاناً. وفي هذا دعوة إلى أن نتجاوز السطح الهادي إلى الأغوار العميقة وما بها من كنوز دفينه، ولكن على أن يظل بيننا وبين السطح جبل للنجاة. وهذا يفسح لنا المجال لتعامل مع كل قصيدة على أنها عالم خاص بكل ما فيه من جزئيات وكمليات. فالمرأة امرأة قبل كل شيء وهي تظل تحتفظ بعناصرها الأنثوية في دلالتها الرمزية حتى حين تعني القبيلة في السلب والإيجاب.

(٢)

بقي أن حب الفرد/ للقبيلة يعزز ثنائية أخرى مهمة في التكوين الاجتماعي هي الاغتراب/ والتوحد ويبدو أن هذه الثنائية قد فرضت نفسها على وجدان زهير بن أبي سلمى في عصره حتى انعكست بشكل حاد في قصائده. لقد برز لنا في القصيدة الهجائية المحللة سابقاً حب الشاعر الشديد لقبيلته^(١)، وعددها أمثلة في تحقيق القيم الأصلية وقد قاده ذلك الحب إلى طلب التوحد بها دائماً فقال صراحة لبني سحيم بن عبد الله بن غطفان قوم امرأته أم كعب:

وَمِنْهُمْ مَانِعُ الْبَطْحَاءِ حَزَنٌ وَكَانَ سِدَادَ مَرْكَبَةٍ كَفَاهَا
وَلَوْلَا حَبْلُهُ لَنَزَلْتُ أَرْضاً عَذَابَ الْمَاءِ طَيِّبَةً قُرَاهَا^(٢)

ففي البيتين انتصار للقيم الأخلاقية تحمله الصورة التي توازن بين الحبل/ والماء العذب، فحبهم (رمز التوحد المعنوي بهم) أكثر أهمية عنده من مظاهر

(١) استخدامي لـ (قبيلته) هنا بمعناها الشعوري (الحس القبلي) فزهير كما ذكرت سابقاً كان يقيم في بني عبد الله بن غطفان أحوال أبيه أما قبيلته الحقيقية فهي «مزينة».

(٢) الديوان. ص ٣٢٩.

الثراء في أرض غير أرضهم. إنه الحاجز الذي يحول بين انحدار الروح إلى مغريات المادة. ولكن هذا العمل الخلفي لم يكن تضحية بلا ثمن؛ فالثمن الذي يقدمه القوم من أغلى الأثمان. إنهم يمنحونه القوة التي تنقذه من المهانة بل ربما من التلاشي. قال في هجاء رجل من فزارة:

فلا تَحَسْبُنِي يَا ابْنَ أَرْنَمَ شَحْمَةً تَعَجَّلَهَا طَاهٍ بِشِيٍّ مُلْهَوَجٍ
لِذِي الْفَضْلِ مِنْ ذُبْيَانٍ عِنْدِي مَوْدَةٌ وَحِفْظٌ وَمَنْ يَلْحَمَ إِلَى الشَّرِّ أَنْسُجِ^(١)

فالشحمة تفريد أو (اغتراب) والمودة تجميع أو (توحيد)، والشاعر في صورتَي الشحمة والطاهي من جهة/ ولحمة الشر ونسجه من جهة أخرى يضرب بسيف الذبيانيين. فإذا كان الدليل شحمة تشويها قوة القوي (نار الطاهي) دون مقاومة فإن الشاعر يتحول بعشيرته إلى قوة ترى غيرها شحماً تشويهه. فالتوحد بعشيرته منحه قوة يهدد بها كل عدو له.

وفي جمعنا النصين السابقين معاً نلاحظ أن الشاعر (الفرد) كان الرابع الأكبر ببقائه في أرض العشيرة (توحد)، وتجاوزه لكل المغريات المادية في أرض غيرها (اغتراب). لقد كسب الحماية من خطر القوى الأخرى التي كان الجاهلي أو البدائي بشكل عام يسلك إلى تفاديه كل طريق^(٢).

لما كان الأمان الروحي مطلباً رئيساً في ذلك الوقت فإنه قد فرض على الإنسان القديم أن يخترع السحر والصنم وأن يتوحد بعشيرته توحداً إلزامياً.

يقول فيليب ويلرايت عن حاجة التوحد القبلي بغية الأمان في القديم: «إن الغوص في تفكير القبيلة وشعورها وقولها وعملها كان العلاج القريب الذي يتداوى به الإنسان ضد الوحدة الكونية والرعب من ظلام المجهول»^(٣).

(١) الديوان، ص ٣٢٤، وملهوج: لم ينضج بعد. واللحمة (بالفتح والضم) مانسج عرضاً بخلاف السدى.

(٢) انظر ما يقوله شابيرو عن حماية القبيلة للعضو، المصدر السابق، ص ٥٣٩.

(٣) Philip Weel Wright, Notes on Mythopoeia. (In «Myth and Literature»), p. 64.

وللتوحد هذا مردود أمني يتجاوز حدود الفرد إلى المجموع، فالحماية ليست — عند زهير — مطلباً فردياً فقط، ولكنها مطلب جمعي أيضاً. ومن هنا أدار كثيراً من صوره وقصائده على أعلاء صوت الجماعة وخاصة في مجال الخطر. ولنأخذ مثلاً على ذلك، قصيدته النونية التي قالها بعد أن تعرضت قبيلته إلى خطر غزوها من تميم^(١).

وبدأ القصيدة بوصف ديار قبيلته بعد أن انتشرت فوقها الوحدة فأوجدت فيها قاعدة للحياة النامية الآمنة وطرفاها القوت والحماية.

إِلَى قَلْهَى تَكُونُ الدَارُ مِنَّا إِلَى أَكْنَافِ دُومَةٍ فَالْحَجُونُ
بِأُودِيَةِ أَسَافِلُهُنَّ رَوْضٌ وَأَعْلَاهَا إِذَا خِفْنَا حُصُونُ^(٢)

انتقلت الوحدة من الإنسان للأرض هنا. فالروض / والحصون كما برزا في البيتين ليسا وجهين متضادين ولكنها وجهان متكاملان لجسد واحد يقود تمكن أحدهما إلى تمكين الآخر. وبالتالي يصبح الجسد مرفوداً بقوتين متساندتين أمام أية قوة أخرى تطمع في اختراقهما. إن توحد الإنسان القوي / بطبيعة ملائمة قد بث القوة في كل عنصر ينتسب إليه أو أية وسيلة يحتاجها. ومن هنا جاءت أوصاف الفرس في القصيدة متآلفة بقوة. بل إن المحلل يشعر أن هذا الفرس أصبح في خيال الشاعر مثلاً للعشيرة الموحدة:

وَكَاثَتْ تُشْتَكِي الْأَضْغَانَ مِنْهَا ذَوَاتُ الْغَرْبِ وَالضَّغْنِ الْحَرُونَ
وَحَرَجَهَا صَوَارِخُ كُلِّ يَوْمٍ فَقَدْ جَعَلَتْ عَرَائِكُهَا تَلِينُ^(٣)

إن المرض الداخلي (الأضغان) لدى الناقة يعادل أمراضاً اجتماعية ربما (كانت) قد أصابت العشيرة، لكن حوادث الزمن اليومية (صوارخ كل يوم) قد

(١) الديوان، ص ١٨٤ — ١٩٢.

(٢) الديوان، ص ١٨٥، وقلهى ودومة والحجون أسماء مواضع. وأكنافها: نواحيها.

(٣) الديوان، ص ١٨٨، الغرب: الحدة. والضغن والحرون: الذي يعدو إلى الدواب إذ رآها. والأضغان: الأحقاد.

أتت على المرض واستبدلت به عافية حتى أصبحت القوة (ذوات الغرب...) والتألف (عرائكها تلين) طابع العلاقات جميعاً.

ويشعر المحلل أن الرضا قد دب في كل شيء الآن لأن نفسية الشاعر متوائمة معافاة. إن هذا الرضا امتد إلى (السوط) فحوّله إلى أداة للخير بدلاً من كونه أداة للشر:

إذا رُفِعَ السَّيَاطُ لَهَا تَمَطَّتْ وذلك من عُلاَّتِهَا مَتِينٌ^(١)

فالسوط هنا أداة حفز لتجميع القوى لا أداة عقاب على تقصير في الجهد. وتجميع القوى الداخلية هو المطلوب الآن لمواجهة الخطر الخارجي. وهذا واضح - كما أعتقد - من علاقة السوط الحافز بالجري المتين؛ فالأول لازم للثاني. وهكذا العطاء الإنساني، إذ كلما كان الدافع أقوى كان ناتج العمل أكثر. وينعكس أثر ذلك كله على الأفراد مثلما ينعكس على الجماعات. ولما وصل زهير إلى هذا الحد من الاطمئنان للتوحد القبلي المكين قدم لقبيلة تميم حكمة فيها تهديد الوائق جداً بقوة قومه المتحدّين. قال:

فَحُلِّيْ فِي دِيَارِكِ إِنَّ قَوْمَا مَتَى يَدْعَوَا دِيَارَهُمْ يَهُونُوا^(٢)

وبهذا عادل بين الاستقرار والتقلقل، فإذا كان الاستقرار قد أمد قومه بأسباب الحياة والأمان فإن التقلقل الذي يقدم عليه آل تميم سيزرع فيهم الضعف والهوان. لذا نصّحهم أن يفكروا ملياً قبل الإقدام على عمل قد تكون فيه نهايتهم. وهكذا توحد عنده التحدي الفردي، والتحدي القبلي بعد أن رأهما من خلال التماسك الداخلي أو (التوحد الكامل).

وصور التوحد في شعره تعكس أيضاً حاجة الجماعات إليه. برز ذلك

(١) الديوان، ص ١٩١، وتمطت: أعطت غاية ما عندها من الجري حتى بدت متينة قوية. وعلالة الفرس ما يعطيه من الجري بعد أن بذل كل ما عنده.

(٢) الديوان، ص ١٩٢.

— على ما سنرى — من خلال قصيدة لامية^(١) متميزة في مشهد الصيد، فهو المشهد الوحيد الذي انتهى باصطياد الطريدة في كل شعر زهير. بدأ المشهد برسم صورة للفرس ممثلة لصورته في القصيدة السابقة فهو فرس معافى، أعد جيداً فجاء على أكمل صورة له:

قَلِيلًا عَلفناه فَأَكْمِلَ صُنْعُهُ فَتَمَّ وَعَزَّتْهُ يَدَاهُ وَكَاهِلُهُ

ثم اتبع هذا الوصف برسم حركة غلامه الذي جاء «يدب ويخفي شخصه ويضائله» ليخبرهم عن «شياه راتعات بقفرة» وهن «ثلاث كأقواس السراء وناشط». ثم توقف عند هذا الناشط (الحمار) فوصف تفردته:

وَقَدْ خَرَمَ الطَّرَادُ عَنْهُ جِحَاشُهُ فَلَمْ يَتَّقْ إِلَّا نَفْسُهُ وَحَلَائِلُهُ

وبعد أن أكمل رسم الصورة بإبراز أوصاف كل من الفرس / والحمار، راح يرسم ما قام به أفراد مجتمعه من تخطيط أنجع للصيد، وبدأوا ذلك بالتشاور:

وَقَالَ أَمِيرِي مَا تَرَى رَأْيِي مَا نَرَى أَنْخِتِلُهُ عَنْ نَفْسِهِ أَمْ نُصَاوِلُهُ
لكن الفرس باندفاعه وهيجان مشاعره كاد أن يفسد عليهم كل ما حبكوه من خطط:

فَبِتْنَا عِراءَ عِنْدَ رَأْسِ جَوَادِنَا يَزَاوِلُنَا عَنْ نَفْسِهِ وَنُزَاوِلُهُ
فَنَضْرِبُهُ حَتَّى أَطْمَأَنَّ قُدَّالُهُ وَلَمْ يَظْمِئَنَّ قَلْبُهُ وَخَصَائِلُهُ^(٢)

ولما سكنوه وصيروا منه فرداً طيعاً ياتمر بأمر المجموع حملوا غلامهم أو منفذ خططهم عليه. كانوا حراساً قبل توجه غلامهم بالحصان إلى الصيد أن يقرأوا عليه خططهم:

(١) الديوان، ص ١٢٤ - ١٤٤. وسأكتفي هذه الإشارة لتوثيق الأبيات المضمنة في التحليل

ما عدا الأبيات التي تحوي ألفاظاً بحاجة إلى شرح، وهكذا سأفعل في كل مثال شبيه.

(٢) الديوان، ص ١٣٣، والقذال: موضع العذار.

وَقُلْتُ تَعْلَمُ أَنَّ لِلصَّيْدِ غِرَّةً وَلَا تُضَيِّعُهُ فَإِنَّكَ قَاتِلُهُ^(١)
فانطلق «كشوبوب غيث يحفش الأكم وابله» وجاءت النتيجة كما أرادوا
وخططوا:

فردُّ علينا العيرَ من دون إلفِهِ على رَغْمِهِ يَذْمَى نَسَاءَهُ وَفَائِلُهُ^(٢)
هذه حكاية تصويرية تحوي أطرافاً أربعة موزعة على محورين متضادين:
أولهما: الفرس / وأصحابه.
وثانيهما: العير / وأتباعه.

لكن العلاقات في كل طرف تتحد في علاقة الفرد بالجماعة على ثنائية التوحد/
والاغتراب. إن ما يقفز إلى ذهن المحلل من خلال أوصاف الفرس وما ارتبط بها
من مظاهر العنف والهدوء هو أن ثنائية الفردية والجمعية انحلت في ثنائية أخرى
تنتسب إلى داخل الإنسان هي ثنائية الاندفاع / والعقل. فإذا كانت الفردية التي
مثلها الفرس قبل أن يهدأ تصرفت باندفاع غاضب كان من الممكن أن يؤدي إلى
أخطاء قاتلة فإن الجمعية بتشاورها المسؤول وتخطيطها العقلي وصلت بالمسألة إلى
نقطة النجاح. وبناء على هذا يفسر الضرب في الأبيات السابقة (ونضربه حتى
اطمأن قذاله) على أنه رمز للمعالجة المشروعة حتى تهدأ ثورة الفرد ويصبح قادراً
على أن يرى الأمور من خلال الصواب عند الجماعة لا الخطأ عند ذاته، وقد
تجاوبت هذه الثنائية في ثنايا القصيدة وانحلت بصور متعددة منها قوله:

وَذِي خَطَلٍ فِي الْقَوْلِ يَحْسِبُ أَنَّهُ مَصِيبٌ فَمَا يُلِمُّ بِهِ فَهُوَ قَاتِلُهُ
عَبَأْتُ لَهُ حِلْمِي وَأَكْرَمْتُ غَيْرَهُ وَأَعْرَضْتُ عَنْهُ وَهُوَ بَادٍ مَقَاتِلُهُ^(٣)
فهناك هيجان غاضب لا يدري ما يقوله / وهنا حلم متعقل يتصرف بهدوء
وبصيرة، وفي هذا تجاوب مع دلالة الصور التي كانت في مشهد الصيد السابق.

(١) الديوان، ص ١٣٤، وغرة: غفلة.

(٢) الديوان، ص ١٣٦، ونسائه: عرق في رجله. والفائل: عرق في الفخذ.

(٣) الديوان، ص ١٣٩، والخطل: كثرة الكلام.

أما في المحور الثاني (العير/ وأتباعه) فإن التفسخ أو الاغتراب قد برز من خلال الأبيات هناك. فلم يبق إلى جانب العير بعد الإنسحاب الجماعي (إلا نفسه وحلائله) أو بكلمة أخرى لم يبق سوى جماعته القرية التي لا يمكنها — بفعل طبيعة العلاقة — أن تنفصل عنه، وهي لقلتها لا يمكن أن تؤلف مجتمعاً قوياً يكسر السمة الفردية عن الحمار، ويجعله قادراً على أن يقف أمام القوة المضادة المتماسكة، لذلك اصطيد العير بسهولة. وهكذا تكاملت صورة الصيد الموسعة: جماعة قوية متحدة/ وفرد ضعيف منعزل. وهذه الصورة الموسعة هي الصورة المركزية التي نستطيع بعد اكتشاف تشكيل المعنى فيها أن نحل إشكالات الصور الأخرى. ففي صورة الأطلال يرسم الشاعر منظراً لأماكن كثيرة^(١) دون أن يبدي — صراحة — أي سبب لذلك، لكنه يتبع هذه الصورة بصورة أخرى تدفعنا للتوقف. قال:

وغيثٍ من الوسميِّ حوَّ تلاعُه أجابت روابيه النجاء هواطلُّه^(٢)

فالبيت الذي جاء بعد خلو الديار الكثيرة المتباعدة^(٣) يشير إلى أمور كثيرة في إطار التوحد والاغتراب. إنه يشير بدءاً إلى أن الخلو الذي كان في ناحية/ قد أصبح امتلاء في ناحية أخرى. وهذا إشعار بأن الذين أدخلوا أمكتهم جاءوا لإحداث حياة جديدة فوق هذه الروابي المملوءة مطراً ونماء (رمز توحد الإنسان والخيال) في المكان الجديد.

وللقصيدة مناسبة تتفق مع هذا التوجه في الرؤيا لصوت البيت. روي في الديوان أنه «كان عمرو بن هند حين قتل حذيفة — وكانت الحرب بين غطفان —

(١) كارس والرئيس وقف وشرقي سلمى والطوي وثادق وغيرها.

(٢) الديوان، ص ١٢٧، والوسمي: أول مطر الربيع. وتلاعه: مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي. والنجاء: جمع نحوه. والنجوة المرتفع الذي تظن أنه تجاوزك. وهواطله: مواطره.

(٣) من الأماكن المذكورة (الرس) في أقصى الجنوب من مساكن بني أسد و(جبل سلمى) في أقصى الشمال من مساكنهم، راجع خارطة مواطن القبائل العربية الملحقه بكتاب (زهير بن أبي سلمى — حياته وشعره)، للدكتور إحسان النص. دمشق، ١٩٧٣.

طمع في حصن بن حذيفة وفي غطفان أن يصيب بهما حاجة. وكان حصن والحليفان (أسد وغطفان) لم يدينوا للملك قط، فأرسل إلى حصن: أي ممدك بخيل فادخل في مملكتي وأجعل لك ناحية من الأرض، فأرسل إليه حصن: ما كنت قط أفرغ لحربك مني الآن ولا أكثر فإن كنت لا يكفيك ما جرب أبوك فدونك لا نعتل، فإنه ليس لي حصن إلا السيوف والرماح وأنا لك بالفضاء. وأقبل حصن بالحليفين حتى نزل زباله فصد عنه عمرو بن هند وكره قتاله، فقال زهير هذه القصيدة يمدح حصناً^(١).

فقد يكون أولئك الذين أدخلوا أماكنهم من أسد وغطفان ليلتحقوا بحصن في (زباله) هم أنفسهم الذين صوروا في مقدمة القصيدة في مكانين أحدهما خال/ والآخر ممتلئ. وقد يكون من المفيد أن نتذكر كلمتي (غيث) و(أحاديث) في البيت للوقوف على توفيق الشاعر في اختياره الباطني للكلمات التي يستخدمها بغية اكتمال الجوانب اللازمة للصورة المرسومة ودلالاتها المعنوية البعيدة. فالكلمتان تصويريتان يسيран إلى تحريك المجموع وتجميعه لغاية الإغاثة والإنقاذ. وقد برز ذلك التوحد القبلي في أكثر من صورة داخل القصيدة، منها - مثلاً - قوله في حصن:

أَبَى الضَّيْمَ وَالنَّعْمَانَ يَحْرِقُ نَابَهُ عَلَيْهِ فَأَقْضَى وَالسَّيْفُ مَعَاقِلُهُ
إِذَا حُلَّ أَحْيَاءُ الْأَحَالِيفِ حَوْلَهُ بَذَى لَجَبِ أَصْوَاتِهِ وَصَوَاهِلُهُ
يُهْدُّ لَهُ مَا بَيْنَ رَمْلَةٍ عَالِجٍ وَمَنْ أَهْلُهُ بِالْغَوْرِ زَالَتْ زَلَايِلُهُ^(٢)

فالصورة الأولى (السيوف معاقلة) تفرد علاقة الفرد/ بالجماعة على أساس أن قوة الفرد مرهونة بالتفاف الجماعة حوله وحمايتهم له خاصة إذا كان هذا الفرد قائد الجماعة، فهو المجسد الحقيقي لقيمهم في البطولة والتوحد، لذا يستحق الحماية والافتداء.

(١) راجع الديوان، ص ١٢٤.

(٢) الديوان، ص ١٤٣ - ١٤٤، أفضى: صار في فضاء. الأحاليف: أسد غطفان. لجب: اختلاط الأصوات.

أما الصورة الثانية (إذا حل... زالت زلازله) فتبرز عظمة القوة الجماعية التي تكون بيد ذلك البطل يرتفع بها وترتفع به حتى يكون الجبل بعد ذلك حرباً على الغور. ولهذا أكد الشاعر في رسمه لصورة المطر على الروابي (أجابت روايته النجاء هوأطله). فالروابي الشاخنة هي المكان اللائق بهؤلاء القوم الآن. وهذه هي النتيجة الطبيعية للتوحد دائماً.

والتوحد في هذه القصيدة ليس توحد الفرد بالقبيلة فقط، أو توحد القبيلة بعضها ببعض فحسب، ولكنه أيضاً توحد قبيلة بقبيلة أخرى. وهو توحد فرض نفسه من أجل درء خطر مشترك يداهم فيه نظام نظاماً آخر.

فالانتقال من القبيلة إلى الدولة لا يعني في عقول رجال الخلفين (أسد وغطفان) مجرد تغيير في شكل النظام، ولكنه يعني أكثر من ذلك بكثير. إن الدولة الآن تعني بالنسبة لهم اعتداء على نظام موروث ومألوف للجميع حتى بات جزءاً من تاريخهم ووجودهم لذلك قاوموها. وكانوا في مقاومتهم لها يدافعون في الحقيقة عن وجودهم وعن جذورهم فقد شعروا أن زحف الدولة عليهم يعني اجتثاثهم وزوالهم، ولو خضعوا لتهديدها لكانوا كأهل الغور الذين نخيل أن الزلازل تجرفهم دائماً.

إن هذا يفسر لنا تفضيل حذيفة (والد حصن) القتل بيد عمرو بن هند على أن يدخل في حكمه، وكذلك خروج ابنه بكل رجالات الأحاليف لمقاومة عمرو بقوة السلاح. إن ذلك كله يمثل دفاع النظام عن وجوده وكيانه. وهو دفاع يستحق أن يجتمع عليه الناس جميعاً.

من الواضح هنا أن الصور أبرزت حصين بن حذيفة على أنه المجسد للقيم الموروثة لذلك كان جديراً بالافتداء والافتداء. فهو بطل الحكاية الشعرية التي نسجها زهير فغدت في موضعها رمزاً لقوة الجماعة الملتفة حول البطل الموحد.

وللبطل الاجتماعي في شعر زهير صور نموذجية جلييلة منها قوله:

وَلَنِعْمَ مَأْوَى الْقَوْمِ قَدْ عَلِمُوا أَنْ عَضُّهُمْ جِلٌّ مِنَ الْأَمْرِ
وَلَنِعْمَ حَشْوُ الدَّرْعِ أَنْتَ إِذَا دُعِيتَ نَزَالَ وَلُجَّ فِي الدُّعْرِ
وَإِذَا بَرَزْتَ بِهِ بَرَزْتَ إِلَى صَافِي الْخَلِيفَةِ طَيْبِ الْخُبْرِ
جَلْدٍ يَحُثُّ عَلَى الْجَمِيعِ إِذَا كَرِهَ الظُّنُونُ جَوَامِعَ الْأَمْرِ
لَوْ كُنْتَ مِنْ شَيْءٍ سِوَى بَشَرٍ كُنْتَ الْمُئِيرَ لِلَيْلَةِ الْبَذْرِ^(١)

فالبطل - على المستوى الشخصي - صافي الخليفة، جلد، شجاع، طيب الخبر. وهو - على المستوى الاجتماعي - مأوى القوم في الأزمات، سريع النجدة، قاتل للذعر الجماعي، يوحد وينير الدرب كالبدر.

فالبطل - كما قدمته صور زهير - هو «مثال» العشيرة، لذلك جاءت أوصافه الاجتماعية تحتل ساحة الشعر، بل إن أوصافه الشخصية توظف في خدمة الجماعة. ونستطيع بعد هذا أن نقول: إن أوصاف البطل في رؤيا زهير هي، في أغلبها، أوصاف اجتماعية مؤداها لم المجموع وتوحيدهم على أساس القيم النبيلة^(٢).

ويبرز البطل الاجتماعي - كما في الصورة السابقة - كلما اختل التوازن فاضطربت الأحوال (الجوع، الخطر المفزع) واهتزت القيم (يحث على الجميع)؛ أي كلما داهم الجماعة/ (العشيرة) دافع التفكك أو الاغتراب. ومن أخطر الدوافع لهذا الاغتراب الحرب الداخلية وتسليط الروح الفردية على المجموع. لقد عايش زهير احتراب بطني غطفان (عبس وذبيان) وساهم في شعره برأي فيما كان يجري من تقتيل وتشريد وتغريب بعد أن «تبزل ما بين العشيرة بالدم». فالحرب في رؤياه دم متوخم، ومرعى خبيث وبيل، وغلة شر، ونتاج شؤوم^(٣).

(١) الديوان، ص ٨٨ - ٩٥.

(٢) وفي هذا التقاء مع الأوصاف الشعبية للبطل في أكثر من مجال للثقافة العربية القديمة، راجع «الأنبا الأعلى في الذات العربية» للدكتور علي زيعور في مجلة (آفاق عربية)، بغداد، عدد كانون

الثاني، سنة ١٩٨٠، ص ٢٦ - ٣٩.

(٣) الديوان، ص ١٨ - ٢٦.

ها هنا تغدو الحاجة إلى البطل ضرورة قصوى، ويأتي البطل (هرم والحارث) يحمل مبدأ اجتماعياً ناجعاً قائماً على أن «تعفى الكلوم بالمئين» وأن يدرك الناس «السلم واسعاً بمال ومعروف من الأمر»^(١). وهكذا كان مجيء البطل لوقته؛ فأي حاجة أكثر للحاحاً من تدارك العشيرة وانفاذها من تغريب جماعي مدمر، ثم إعادتها إلى حضن التوحد والحياة من جديد:

تداركُتما عبسا وذُبيانَ بعدما تفانُوا ودُقُوا بينهم عِطَرُ مَنْشِمٍ^(٢)

لقد كان حديث الشاعر عن الاغتراب والتوحد هنا واضحاً لكنه قد يحتاج في مواطن أخرى من شعره إلى وعي أعمق لحركة الصورة وتطور الأحداث، فقصيدته الميمية تتحدث في الواقع عن المعاناة التي يقاسيها الفرد والمجموع إثر تغريب جماعي. بدأ القصيدة بمطلع (طللي) قال فيه:

قَفْ بِالْدِيَارِ الَّتِي لَمْ يَغْفُهَا الْقَدَمُ بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالْدَيِّمُ
لَا الدَّارُ غَيْرَهَا بُعْدُ الْأُنَيْسِ وَلَا يَالدَّارَ لَوْ كَلَّمْتُ ذَا حَاجَةٍ صَمُّ
دَارَ لَأَسْمَاءَ بِالْغَمْرَيْنِ مَائِلَةً كَالْوَحِيِّ لَيْسَ بِهَا مِنْ أَهْلِهَا أَرْمُ^(٣)

فالصور في هذا المطلع تشير إلى البلبلة الفكرية التي أصابت الشاعر بصفته النموذج الفردي الذي تنعكس عليه أحوال المجموع. فهي تتحدث عن ثنائية التوحد/ والاغتراب من خلال محاورة داخلية حول الطلل، فبينما ينبغي أن تكون الديار قد عفاها القدم عاد فاعترف بتعفية القدم لها، ثم أضاف إلى القدم عنصر الطبيعة الغاضبة ممثلة بالأرواح والديم. وبعد أن أنكر أن يكون بعد الأنيس قد غير الدار مؤكداً أن الدار حية عاد إلى القول بأن دار أسماء خالية من أهلها مائلة كالوحي. فالحال التي يصف الشاعر بها الطلل هي حال الذهول لما يرى ويسمع فهو بين مصدق ومكذب. يقف التغريب واقعاً شاخصاً أمام بصره

(١) الديوان، ص ١٧ - ١٦.

(٢) الديوان، ص ١٥، ومنشم يقال إنها امرأة من خزاعة فتحالف قوم فأدخلوا أيديهم في عطرها على أن يقاتلوا حتى يموتوا.

(٣) القصيدة في الديوان، ص ١٤٥ - ١٦٣.

فيصدق ما يرى، لكن حبه للعشيرة يثير في خياله أمنية التوحد فتراها بصيرته جميلة فيكذب ما كان قد صدق. وحين يفرض الواقع نفسه عليه يرضخ ويتعامل مع التغريب الجماعي بمشاعر الألم:

كَأَنَّ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ وَعَبْرَةُ مَا هُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أَمَمُ
غَرَبٌ عَلَى بَكْرَةٍ أَوْ لَوْلُو قَلِقُ فِي السَّلَكِ خَانَ بِهِ رَبَاتِهِ النُّظْمُ
بَلْ قَدْ أَرَاهَا جَمِيعاً غَيْرَ مُقْوِيَةٍ السَّرُّ مِنْهَا فَوَادِي الْجَفْرِ فَالْهَدْمُ

إن ثنائية التوحد/ والاغتراب تدخلت في تشكيل أكثر الصور في قصيدته هذه، بعد الاغتراب تقلقل كل شيء وأصبح يسير بلا نظام: حبات الدمع/ واللؤلؤ في السلك اختل نظامها كما اختل نظام القبيلة تماماً. لكن الشاعر ما زال غير قادر على احتمال رؤية هذا الاغتراب في عشيرته لذلك أضرب عنه وراح يعيش أمنية التوحد من جديد (بل قد أراها جميعاً غير مقوية)، ولكن إحساسه وهو يعيش هذه الأمنية يختلف عن إحساسه وهو يعيش هذه الأمنية يختلف عن إحساسه وهو يعيشها في المقدمة، إنه اقترب هنا من التسليم بالأمر الواقع لأنه ربط الأمنية بالمستقبل (بل قد أراها) بينما كانت الأمنية في المقدمة تراحم بابه مع الواقع جنباً إلى جنب. وعلى كل حال فإن أمنيته برؤية الدار ملمومة الأهل حية بهم تناقض صورة الدر المتهاوي في السلك بعد أن «خان به رباته النظم». فإذا كانت «الخيانة» في نظم اللؤلؤ المتهاوي غير ملومة فإن (الخيانة) في نظم المجموع تختلف عن ذلك تماماً. فاختيار الشاعر (اللؤلؤ المتهاوي) يجمع - كما توحى الصورة - الحب والألم معاً، وكذلك اختياره كلمة (غرب أي دلو) وما تحويه من تجميع وتفريق، ثم تشبيهه الدمع بها بالرغم من أنها عنصر بعث الحياة لا قتل لها، توحى كلها باجتماع النقيضين في خيال الشاعر ووجدانه.

وانطلاقاً من إحساس الشاعر بالألفاظ وأصولها النفسية جاءت لفظة «الخريف» في الصورة السالبة التالية:

فَاسْتَبَدَّلْتُ بَعْدَنَا دَاراً يَمَانِيَةً تَرَعَى الْخَرِيفَ فَأَدْنَى دَارِهَا ظِلْمٌ^(١)

(١) الديوان، ص ١٥٢، وظلم: جبل.

جاء في الشرح بهذا البيت أن الشاعر قرن الخريف إلى ناحية اليمن لأن «الخريف أنفع لهم منه لغيرهم». لكن حركة الأبيات ووحدة الرؤيا لها تدفعنا لأن نرى رأياً مغالفاً. فاليمن والخريف معاً طرف آخر في المكان والزمان يبتعد عن مكانهم الأول مع ربيع الحياة فيها. إن الشاعر – بعبارة أخرى – يوازن التوحد في موطن العشيرة/ والاغتراب عنه إلى ناحية أخرى هي اليمن. وقد فسرت رؤياه الداخلية هذا الوضع بالانتقال من موطن الحياة (الربيع) إلى مكان العدم (الخريف).

وقد اتفق هذا مع شعوري الحب والألم اللذين كان يشعر بهما نحو عشيرته بعد أن تفرقت في البلاد كما لاحظنا من قبل. وهنا قفزت إلى ذهنه صورة البطل الذي يأتي لحظة المقاساة. ولكن صورة البطل وجهت هنا توجيهاً يساير أسلوبه في المقارنة بين التوحد/ والاغتراب. فالدار العامرة/ والدار الخراب، واللؤلؤ المتهاوي/ وأهل الدار الملمومون فيها، والربيع/ والخريف فيما سبق ثم البخيل/ والجواد في قوله التالي:

إِن الْبَخِيلَ مَلُومٌ حَيْثُ كَانَ وَلِـ سَكَنَ الْجَوَادَ عَلَى عِلَاتِهِ هَرِمُ
سلسلة من الثنائيات التي تدور في وجدان الشاعر لإحساسه بالتغريب الجماعي الذي ابتليت به عشيرته، وهي سلسلة تكررت بسرعة كبيرة وقد تعامل الشاعر معها حتى الآن من نقطة الأمل التي تعمر قلبه. لكن لا بد من حركة ما ولا بد من وجود منقذ يدفع هذه الحركة ليحول الأمل إلى حقيقة. لقد رسم الشاعر صورة مثلى لهذا البطل الذي أطل من المجهول لإنقاذ العشيرة والقيم العليا من السقوط فهو:

القائد الخَيْلَ منكوباً دوابرها منها الشُّنُونُ ومنها الزَّاهِقُ الزَّهِمُ
قَدْ عُولِيَتْ فَهِيَ مَرْفُوعٌ جَوَاشِنُهَا عَلَى قِوَاثِمٍ عِوَجٍ لَحْمُهَا زَيْمُ
تَنْبِذُ أَفْلَاءَهَا فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ تَنْقُرُ أَعْيُنُهَا الْعُقْبَانُ وَالرَّخَمُ^(١)

(١) الديوان، ص ١٥٣، والشنون: المهزول. والزاهق: السمين. والزهم: أسمن منه. والزيم: لحم متفرق على رؤوس العظام. أفلاذها: أولادها.

ففي الأبيات صورة رئيسة حركتها من السلب/ إلى الإيجاب، فالخيل المختلفة الصحة (الشنون والزاهاق)، والخيل ذات القوائم العوج واللحم القليل المتفروق (زيم)، والخيل التي تنبذ أولادها (أفلاءها)، والخيل التي يعتدى عليها، وتنقر أعينها القبائل الأخرى (العقبان والرخم) هي خيل في حالة السلب.

لكن الخيل التي يقودها البطل جهة التغيير والإنقاذ تخطو خطوات جديدة نحو الإيجاب. إن البطل – بكلمة أخرى – يبدأ مع قبيلته رحلة متعقبة لكنها جميلة النهايات، وهي رحلة من الاغتراب/ إلى التوحد. وبعد التوحد الجديد تغدو أفعال الخيل وأفعال فرسانها تختلف في طبيعتها وفي نتائجها:

يَنْظُرُ فُرْسَانُهُمْ أَمْرَ الرَّئِيسِ وَقَدْ شَدَّ السَّرُوجَ عَلَى أَثْبَاجِهَا لِحُزْمٍ
يَمْرُونَهَا سَاعَةً مَرِيّاً بِأَسْوَاقِهِمْ حَتَّى إِذَا مَا بَدَا لِلْغَارَةِ النَّعْمُ
شَدُّوا عَلَيْهَا وَكَانَتْ كُلُّهَا نُهْزاً يَرُدُّ شِرَّتَهَا الْأَرْسَانُ وَالْجِذْمُ^(١)

هذه هي صورة الخيل التي أنقذها البطل: موحدة الذات (أثباجها) المشدودة) قوية نشيطة لا يخفف من حدتها إلا التعقل (الأرسان والجذم). مندفة إلى الهدف بثقة.

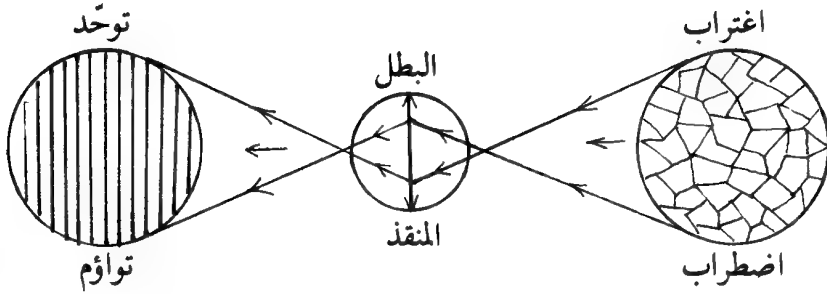
وفرسانها موحدون يرتبطون بقائدهم ويأتمرون برأيه (ينظر فرسانهم أمر الرئيس)، لذلك ساروا كخيولهم مندفعين بقدرة إلى ما يبتغون. فالانقلاب من الاغتراب/ إلى التوحد غير النتيجة؛ فإذا كانت الخيل قد فشلت زمن الاغتراب فإنها الآن منتصرة بالتوحد.

يَنْزِعْنَ إِمَّةً أَقْوَامٍ لِذِي كَرَمٍ بَحْرٍ يَفِيضُ عَلَى الْعَافِينَ إِذْ عَدِمُوا^(٢)
والتكافل الاجتماعي المتمثل بفيضان (البحر) على (العدم) في الجماعة حتى تعود الحياة من جديد هو الثمرة الفضلى لانتصار التوحد هذا.

(١) الديوان ص ١٥٩، الأثباج: الأوساط. يمرونها: يحركونها. أسوق: جمع ساق. الشرة: النشاط. والجذم: السياط.

(٢) الديوان ص ١٦٠، الأمة: النعمة.

وعلى هذا تكون الحركة الداخلية التي تحكم آراء زهير في الاغتراب/ والتوحد، تسير من السلب إلى الإيجاب. وقائد هذه الحركة دائماً هو البطل المنقذ. فإذا كان الاغتراب يهشم الجماعة ويقودها إلى الاضطراب وعدم التماسك فإن بطل الإنقاذ يركب الجسم من جديد حتى تعود صورة العشيرة في لحمتها المتآلفة المنسقة فكل حركة من الاضطراب إلى التواؤم تمر عبر ذات البطل المنقذ. وقد نتكلف رسماً يلخص هذه الحركة البطولية.



وعبر الشاعر عن رؤياه هذه للتوحد والاغتراب في صور مفردة فقال في توحيد البطل مع المجموع مثلاً:

خَلِطُ أَلُوفَ لِلْجَمِيعِ بِبَيْتِهِ إِذْ لَا يُحَلُّ بِحَيِّزِ الْمُتَوَحِّدِ^(١)

وكان البطل في ظل (الجميع) بعيداً عن مكان المنفرد (ومعناه هنا المنعزل وحيداً) أو المغترّب. والاغتراب سلوك خطير يؤدي إلى أمراض نفسية واجتماعية هدامة، لذا قال زهير يصور ذلك: «ومن يغترّب يحسب عدواً صديقه»^(٢). والخطر القائم في الاغتراب هو الانحراف في الرؤيا. فالعدو يصبح فيه صديقاً، وهذا بلاء يصيب الأفراد كما يصيب الجماعات، لذلك كان مطلب التوحد أساسياً في حياة الناس آنئذ، وهذا منطقي في زمن كنت الحماية فيه مطلباً ثابتاً ثبات الخوف المزروع في كل ناحية. لذلك كان الفرد يتنازل عن كثير من آرائه

(١) الديوان، ص ٢٧٦.

(٢) الديوان، ص ٣٢٠.

وحاجاته التي يراها أقل أهمية من الأمان الدائم في ظل الجماعة. وقد أدى هذا إلى انضباط سلوكه في أكثر الأحيان وخاصة إذا كانت الجماعة منضبطة متوائمة. وفي مثل هذا يقول فرويد «كلما زادت الجماعة انتظاماً زاد ضبط الدوافع اللاشعورية الفردية ومقاومة قوى الانتكاس»^(١).

(٣)

لكن الروح الفردية — كما بدت في شعر زهير — لم تعطل داخل الجماعة فقد كانت تطلب حيث يتهاوى التوحد. والشرط اللازم لفاعليتها داخل الجماعة أن تكون ذات انتباء مخلص لمجموعة القيم العالية التي تضبط السلوك العام، وأن تكون على محبة ثابتة للرحم تتجاوز الحديث إلى الفعل. لقد نجح (بطل) زهير في إنقاذ العشيرة لأن هذه الصفات كانت صفاته، لذلك استحق أن يكون:

مُورَثُ الْمَجْدِ لَا يَغْتَالُ هِمَّتُهُ عَنِ الرِّيَاسَةِ لَا عَجْزٌ وَلَا سَأَمٌ^(٢)

فالبيت يحمل صورة لها صفة فردية قوية (لا يغتال هيمته.. لا عجز ولا سأم)، فالهمة قدرة باعثة حافزة، وهي — كما وصفت هنا — ليست عارضة حتى تخبوا لأول عقبة ولكنها حركة ذاتية تعلقو على العجز بالبحث الدؤوب، وعلى السأم بالرغبة المتجددة في النفس. وهي حركة للأسمى دائماً، فبالرغم من أن هذا الفرد قد (ورث المجد) إلا أن ذلك لم يقعه عن أن يعمل بجهد كبير. فالمجد لا يتوقف بناؤه بل يدفع وتكثر قيمه، والأفراد المخلصون يتركون آثاراً بارزة في بنائه، وهكذا كان يفعل (البطل) في شعر زهير. ولكن الفردية التي تبني تاريخ الجماعة بالإخلاص هنا تقابل بفردية مضادة تشد الحاضر إلى نفسه في محاولة لثني الجذع ومنع أية حركة نحو الأعلى، وقد مثل هذه الفردية المدمرة الحصين بن ضمضم في معلقة زهير:

(١) سول سيدلنجر: التحليل النفسي والسلوك الاجتماعي، ص ٥٢.

(٢) الديوان، ص ١٦٣.

وكان طوى كشحاً على مُسْتَكِنَةٍ فلا هو أبداها ولم يتقدّم
وقال سأقضي حاجتي ثم أتقي عدوي بالف من ورائي ملجم^(١)

جاء فعله السليبي هنا بعد أن تحركت العشيرة المحتربة نحو التواؤم أو التوحد قاصداً إعادة الناس إلى ما كانوا عليه من تغريب. وقد كشفت الصورة في البيت الثاني عن نيته جر الجماعة إلى تكرار مأساة الحرب - وسيلة التغريب الناجحة. فحركة الحصين مضادة لحركة هرم والحارث لكنها، في السلب، معادلة لحركتهما في الإيجاب. فكل منهما يشكل صورة نموذجية لا ترسم أبعاداً فردية فحسب، ولكنها تمس روح الجماعة أيضاً. فحركتهما إما للتحويل جهة الخير/ وإما للثبات على الشر.

وثنائية الثبات/ والتحول تشكل معنى اجتماعياً كبيراً ناقشه زهير مناقشة شعرية جادة لأن له فيه موقفاً مبدئياً نابعاً من عاطفتي الحب للعشيرة والإخلاص لمبادئها العليا، وهما العاطفتان اللتان وجدنا هرما، (بطل زهير الاجتماعي)، ينطلق منهما في كل أمر صائب.

وفي ديوان زهير قصائد وصور تعالج بطريقة إيجابية عالية قضية الثبات/ والتحول. وسنحلل الآن قسماً من تلك الصور كي نرى تكامل نظريته الإصلاحية كما بدت فيها.

يتعامل زهير، مثلاً، في قصيدة لامية^(٢)، مع القبيلة على أساس توحيدها بالمرأة، كما اعتاد ذلك كثيراً، ويصور علاقته بها على هذا النحو:

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَقَدْ كَادَ لَا يَسْلُو وَأَقْفَرَ مِنْ سَلَمَى التَّعَانِيقُ وَالثَّقْلُ
وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلَمَى سَنِينًا ثَمَانِيًا عَلَى صِيرِ أَمْرِ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحُلُو

(١) الديوان، ص ٢٢ والحصين بن ضمضم هو الذي قتل رجلاً عبسياً ثاراً لأخيه بعد إبرام الصلح لإنهاء الحرب بين عبس وذبيان.

(٢) الديوان، ص ٩٦ - ١١٥.

من الواضح أن ثنائية الثبات (ما يمر وما يخلو) / والتحول (صحا القلب) هي التي كانت مسيطرة على مشاعره. والوصول مع النفس من ثباتها إلى تحولها لم يكن سهلاً بل كان عنيداً (وقد كاد لا يسلو)، إلا أن تكرار المعالجة التي استمرت فترة طويلة من الزمن (سنيها ثمانيا)، وخلو مكان سلمى من الإثارة والحفز (وأقفر من سلمى التعانيق والثقل) دفعاه إلى اتخاذ موقف شعوري ثابت هو التحول إلى مكان آخر، وإلى حب جديد أو مجتمع جديد.

تَأْوِينِي ذَكَرُ الْأَجْبَةِ بَعْدَمَا هَجَعْتُ وَدُونِي قُلَّةُ الْحَزَنِ فَالرَّمْلُ^(١)

لقد عاش بعد الصحو فترة من الركود (هجعت)، وهذا أمر طبيعي، ثم بدأ يفكر في التحول إلا أنه اصطدم بالعوائق التي تقف في طريق تحوله الجديد (قلة الحزن فالرمل)، لكن عزمته كانت فوق ذلك كله، لهذا أقسم أن يبدأ حياته الجديدة ليؤلف مجتمعاً مختلفاً.

فَأَقْسَمْتُ جَهْدًا بِالْمَنَازِلِ مِنْ مَنَى وَمَا سُحِقَتْ فِيهِ الْمَقَادِيمُ وَالْقَمْلُ
لَأَرْتَحِلَنَّ بِالْفَجْرِ ثُمَّ لَأَدَأَبَنَّ إِلَى اللَّيْلِ إِلَّا أَنْ يُعَرِّجَنِي طِفْلٌ^(٢)

فما يطمح إليه الشاعر أو الذات المتحركة قائم في صور هذين البيتين وما يحملان من ظلال تمتد بنا إلى قضايا أسطورية، فقد يكون المعنى الذي اقترن بحلق الرأس هو البداية النظيفة للتحول الجديد، أو التخلص من ثبات الذنوب وقذارتها (القمل). ثم إن التحول إلى عالم جديد يبدأ مع بداية تكوين الشعر الذي ينمو في ظل الطهر والتقديس (المنازل من منى). فالتحول من الخطأ القديم إلى الطهر الجديد هو تحول إلى مجتمع أسمى وأكثر إشراقاً وامتناءً بالأشواق الباعثة على الحياة والنشاط. لذلك بدأ حياته مع الفجر بداية النهار في رحلة قد تكون شاقه (لأدأبن إلى الليل)، لكنها ستصل إلى عالم بريء ظاهر

(١) الديوان، ص ٩٨، القلة: أعلى الجبل. والحزن: ما غلظ من الأرض.

(٢) الديوان ص ٩٩ ويقال للنار ساعة تقدح: طفل. وقد اختلف في معناها لكن أي معنى لها يجب أن يظل حاملاً لمعنى الطفل الإنساني أي الولادة الجديدة.

عبر عنه بشكل موفق جداً بكلمة (طفل). وتتطابق رؤياه للعالم الجديد مع ما يقوله فريزر في طقوس الميلاد الجديد عند البدائيين عامه. يقول: «وهنا يتضح أن شعائر الميلاد يقصد بها تخلص الشخص من تحمل مسؤولية أعماله السابقة وذلك عن طريق تحويله كلية إلى شخص جديد»^(١).

ويبدو أن الشاعر في تصميمه على الرحلة (لأرتحلن) يعبر عن اتجاه انساني بدائي دلت عليه الخرافات القديمة لدى الشعوب - كما يقول فريدريش: «إن الأسفار إلى عالم آخر تنتمي إلى أقدم الأجزاء الرئيسية في الحكاية الخرافية. وقد تغنى بها هوميروس كما تغنت بها ملحمة جلجامش البابلية... وقد احتفظت بهذا الملمح كذلك حكاية الشخص الذي رحل لكي يعرف ما الخوف»^(٢)، وكان هذا الباحث في قوله هذا يضع تفسيراً باطنياً لما عبر عنه زهير من صور الرحلة وبخاصة قوله:

وَلَيْسَ لِمَنْ يَرْكَبِ الْهَوَلَ بُغْيَةٌ وَلَيْسَ لِرَّحْلِ حَطُّهُ اللَّهُ حَامِلٌ^(٣)

وما يشير إليه قول زهير هذا هو أن معرفة الخوف التي ارتحل (شخص) فريدريش من أجلها هي السبيل الأمثل للخلاص من الخوف ثم إن الخلاص من الخوف هو نقطة البدء للتجاوز والوصول إلى الغاية. وهذا هو مدلول صورة زهير (وليس لمن يركب الهول بغية).

والرحلة في الشعر الجاهلي جزء مهم من بنائه. أفرد لها بعض الباحثين دراسة خاصة^(٤). وهي تشكل فعلاً صورة مركزية في كثير من قصائده. ومن الطبيعي أن تحتل في شعر زهير مكاناً مماثلاً. ورحلة الشاعر لا تنفصل بحال عن حاجته الداخلية للتحول من حال إلى حال لذلك يأتي موقعها من القصيدة

(١) جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم. ترجمة د. نبيله إبراهيم ج ١، ص ٣٢٠.

(٢) فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية: ترجمة د. نبيله إبراهيم ص ١٠٥.

(٣) الديوان ص ٣٠٠.

(٤) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب الصحفيين الفلسطينيين، بيروت

١٩٧٥.

وسطاً بين عالمين: عالم عطلت فيه الحياة، وعالم دبّت فيه حياة جديدة نشيطة بريئة. ولهذا اتخذت طابعاً قاسياً يحتاج من يقوم بها أن يتجمل بالصبر، وأن يستهين بالآلم. وقد أسند إلى عالم الحيوان القيام بالبطولة الظاهرية فاختر منه حيواناً له أهمية قصوى في حياة الإنسان الجاهلي هو «الناقة». فالناقة في شعره وشعر غيره من شعراء جنسه وعصره هي العنصر المتروك نحو الآتي بقدرة عجيبة وصبر غير متناه. وكل رحلة تبدأ عنده بدافع وقال:

وَقَفْتُ بِهَا رَأْدَ الضَّحَاءِ مَطِئِي أَسْأَلُ أَغْلَاماً بِبِدَاءِ قَرْدَدٍ
فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجْنَاءِ كَالْفَحْلِ جَلْعَدٍ^(١)

فالثبات في وجدانه همود لكل شيء، وهذا هو نفسه الدافع إلى الحركة السريعة هنا، وإلى القسم على الارتحال في مثال سابق. لذا فإن التحول لدى الشاعر حاجة إنسانية يأتي بصفته رد فعل على الثبات. ويرتبط هذا بتجربة الإنسان المباشرة مع حركة الكون المتحول من الليل إلى النهار في دائرته الصغرى ومن الصيف إلى الربيع في دائرته الكبرى. ولعل حرص الشاعر على أن يأتي بـ (الضحاء) تأكيد واع، أو غير واع على أن الثبات في هذه الدار قائم في وقت هو بطبيعته وقت التحول الإنساني من السكون (النوم) إلى الفعل (العمل). إن الدار أو العشيرة التي تسكنها تدعوه إلى أن يغير من طبيعته الإنسانية ليقع فيها عند العدم الذي يلفها، لكنه يأبى إلا أن يظل فاعلاً متحولاً نحو الإيجاد والاكتشاف. عندها لا يجد أفضل من ناقتة معيناً على أداء هذه المهمة الإنسانية. ولهذا جاءت أوصافها لها متناسبة مع المعنى الإنساني للتحول الذي يشكل قاعدة للسلوك يحققها الفعل الصعب كما حققتة الناقة بجداراة عالية:

إِلَيْكَ مِنَ الْغَوْرِ الْيَمَانِي تَدَافَعْتُ يَدَاهَا وَنَسْعَا غَرَضِهَا قَلْقَانٍ
كَأَنَّ كُحَيْلاً خَالَطَتْهُ عَيْنَةٌ بِدَقِّينِ مِنْهَا اسْتَرْخِيَا وَلَبَانٍ

(١) الديوان، ص ٢٢٠، ورأد الضحاء: عند ارتفاع الشمس وانبساطها. ووجناء: غليظة الوجنات، وجلعد: شديدة.

تَظَلُّ تَمَطَّى فِي الزِّمَامِ كَأَنَّهَا إِذَا بَرَكَتْ قَوْسٌ مِنَ الشَّرِيَانِ
نَهْوَزُ بَلَحِيَّتِهَا أَمَامَ سِفَارِهَا وَمُعْتَلَّةٌ إِنْ شِئَتْ فِي الْجَمَزَانِ
وَكَمْ قَدْ طَوَتْ مِنْ مَنَهْلٍ بَعْدَ مَنَهْلٍ وَأُورِدْتُهَا مِنْ آجِنٍ وَدِفَانٍ^(١)

وتجتمع الصفات التي منحتها الأبيات للناقة حول:

العمل الجاد، وتمثل بانجازها ما يطلب منها.
والجرأة، وتمثلت بمبادرتها الصعب.
والصبر، باحتمال أذى السفر والاستمرار فيه.
والفداء، فهي تتعب وتهزل برضا وبمرح شديد^(٢).

وهذه صفات مثالية كانت تجعل للناقة في وجدان صاحبها البدائي مكانة تصل حد التقديس بل إن قسماً من الجاهليين كان ينظر إليها هذه النظرة فعلاً. فقد روي أن بعض العرب كان إذا حضره الموت يقول لولده: إدفنوا معي راحلي حتى أحشر عليها فإن لم تفعلوا حشرت على رجلي... وكانوا يربطون الناقة معكوسة الرأس إلى مؤخرها مما يلي ظهرها أو مما يلي كلكلها وبطنها ويأخذون ولية (خيطة) فيشدون وسطه ويقلدونها عنق الناقة ويتركونها حتى تموت عند القبر^(٣).

من الواضح أن الارتباط الوجداني بالناقة لدى الإنسان العربي القديم جعله لا يتخيل رحلة ناجحة في الحياة وفي الممات بدونها لذلك حرص أن تكون

(١) الديوان، ص ٣٦٢ - ٣٦٣ والغرض: للناقة بمنزلة الحزام للسرّج. وقلقان: مضطربان لضمرها. الكحيل: قيل الزيت وقيل القطران. وعنية: بول يجعل في القطران. والدفين: الجبين. واللبنان: الصدر. والشريان: شجر يتخذ منه القسي. نهوز: تمد عنقها وتهزل به الزمام مرة بعد أخرى من نشاطها. والسفار: حديدة تجعل على أنف الناقة. والجمزان: السرعة. وآجن: ماء متغير الطعم واللون. دفان: مندفن.

(٢) انظر أيضاً الديوان، الصفحات ٢٢٠ - ٢٢٤، ٢٦١ - ٢٦٦، ٣٣٠ - ٣٣١، ٣٧٠ - ٣٧٢.

(٣) انظر كتاب «الملل والنحل» للشهرستاني، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل ج ٣، ص ٨٩.

وسيلة للفوز في الآخرة (حتى أحشر عليها)، كما كانت وسيلته للنجاح في الدنيا. ويدل إجراء موت الناقة وتوقيته ومكانه فيها حكاية الشهرستاني على تزامن ثابت في الحياة والموت بين الناقة وصاحبها. وهو تزامن يشير إلى الارتباط الداخلي الذي أرادته مشاعر الشاعر أن يكون دائماً. ولعل في حكاية الشاعر عن ارتباط ابن اخته بيهس بالناقة ما يؤكد نظرة الجاهلي السابقة لها فإذا ما سافر بيهس إلى أي مكان توسد ذراعي ناقتة على النحو الذي يصوره زهير:

لَدَى الْحَبْلِ مِنْ يُسْرَى ذِرَاعِي شِمْلَةً أُنِيخْتُ فَأَلَقْتُ فَوْقَهُ بِجِرَانٍ
ثَنْتُ أَرْبَعاً مِنْهَا عَلَى ثَنِيٍّ أَرْبَعٍ فَهَنْ بِمَثْنِيَّاتِهِنَّ ثَمَانٍ^(١)

وعلى كل فإن لذلك كله ارتباطاً قوياً بثنائية الثبات/ والتحول التي تشغل بها هنا. لأن الوظيفة التي كلفت بها الناقة هي الانتقال من وضع إلى وضع آخر أفضل. ثم إن الدور الذي تقوم به هو نفسه الدور الذي يقوم به الشاعر (الفرد) الذي يطلب تغييراً اجتماعياً جذرياً بعد أن تصل الحال بعشيرته إلى الثبات والركود. فالناقة في هذه الوظيفة التغييرية تتوحد مع الشاعر وتسير وإياه لانجاز هدف سام. وإذا تذكرنا دور (البطل) الاجتماعي كما رسمته صور زهير، وجدنا أن دور الناقة يتماثل مع دوره، فكل منهما يقع بين حالتين: إحداهما قبيحة والأخرى جميلة، وكل منهما أيضاً يؤدي الدور اللازم لتحويل القبح إلى جمال. من هنا جاء التوحد الوظيفي بينهما في عقلية زهير بعد أن جعلت هذه العقلية من عالم الحيوان مكرراً لعالم الإنسان في الفعل والتفكير والشعور.

وليست الناقة هي الحيوان الوحيد الذي يكرر فعل الإنسان ورغباته في شعر زهير، ولكن الثور والبقرة والحمار الوحشي والظليم^(٢) أيضاً تفعل الشيء ذاته مع شيء من الاختلاف في تفاصيل الأحداث والأوصاف تبعاً لاختلاف النوع - محور العملية الوصفية. لكن أنواع الحيوان هذه تتوحد بالناقة في

(١) الديوان، ص ٣٦٢، وشملة: خفيفة. الجران: باطن العنق.

(٢) انظر الديوان، الصفحات ٤٢ - ٤٨، ٦٣ - ٧٢، ٢٢٥ - ٢٣١، ٣٧٢ - ٣٨٠.

مهمتها الحياتية لذلك شبهت الناقة بها في السرعة ظاهرياً للدلالة جوهرياً على شرط الفعل الإنساني الخفي. ونسوق مثلاً على هذا - قصة البقرة في مشهد صيد.

بدأ المشهد برسم صورة لهذه البقرة التي شبهت بها ناقته فهي متحولة من مكان إلى مكان، فزعة وذات ولد، تسلحت بسلاح «يؤمن جأش الخائف».

كَخَنَسَاءِ سَعَفَاءِ الْمَلَاظِمِ حُرَّةٍ مُسَافِرَةٍ مَزْوُودَةٍ أُمٌّ فَرَقْدٍ
عَدَتْ بِسِلَاحٍ مِثْلُهُ يُتَّقَى بِهِ وَيُؤْمِنُ جَأْشُ الْخَائِفِ الْمُتَوَقِّدِ^(١)

وسلاحها قرنان قويان وسامعتان مرهفتان وناظرتان بعيدتا المرمى. هو سلاح متعدد لكنه يتوحد كله على بعث الأمان في القلب، فهو يخدم بعضه بعضاً من أجل أن يدفع صاحبه إلى أن يطمئن جأشاً كما قال الشاعر. لكن البقرة مع هذا لم تكن مطمئنة جأشاً فما السبب؟ لنستمع:

طَبَّاهَا ضَحَاءٌ أَوْ خَلَاءٌ فَخَالَفَتْ إِلَيْهِ السَّبَاعُ فِي كِنَاسٍ وَمَرْقَدٍ
أَضَاعَتْ فَلَمْ تُغْفَرْ لَهَا غَفْلَاتُهَا فَلَاقَتْ بَيَاناً عِنْدَ آخِرِ مَعْهَدٍ
دُمًا عِنْدَ شِلْوٍ تَحْجِلُ الطَّيْرُ حَوْلَهُ وَيَضَعُ لِحَامٍ فِي إِهَابٍ مُقَدِّدٍ^(٢)

ها هو السبب. خرجت للرعي فخالفتها السباع على وليدها فأكلته في مرقده، وحين عادت إلى آخر موضع تركته فيه وجدت بقايا دمه ولحمه وجلده الممزق. فماذا تفعل؟ هل تبقى في هذا المكان بعد الآن؟ هل يمكن أن يكون المكان آمناً بعدما حدث؟ وتجيّب الحكاية الشعرية على هذه الأسئلة كالتالي: تحولت عن المكان رأساً ولكن بحذر شديد جداً حيث كان (رماة الغوث من كل

(١) الديوان ص ٢٢٥، وخنساء: بقرة. السفع: سواد في جمرة. والملاطم: الخدان. ومزودة: مذعورة. والفرقد: ولد البقرة، والجأش: الصدر.

(٢) الديوان، ص ٢٢٧. طبّاهَا: دعاها. الضحَاء: الرعي عند الضحى. خلوة: إليه. إلى الولد. الكناس: بيت الطي. بياناً: استبانة. شلو: بقية الجسد. لحام: جمع لحم. إهاب: جلد. مقدد: مخرق.

مرصد) وبعد رحلة كانت (تنفض عنها غيب كل خميلة) رأت صائديها وقد قعدوا لها (كل مقعد) ثم أطلقوا كلابهم فثاروا بها من كل جانب. لكنها دافعت عن نفسها بقدرة وحنكة حتى نجت من موت كان ينتظرها. ويفلسف الشاعر سبب نجاتها بقوله:

فَأُنْقَذَهَا مِنْ غَوْرَةِ الْمَوْتِ أَنَّهَا رَأَتْ أَنَّهَا إِنْ تَنْظُرِ النَّبْلَ تُقْصِدِ

اليقظة هي أول فائدة جنتها من تجربتها مع الخطر المهدق بها من كل صوب. وهي تناقض غفلتها الأولى التي كانت السبب في خسارتها لابنها بعد افتراس السباع له. ويبدو أن تجربتها القاسية علمتها شيئاً آخر مهماً. لقد علمتها المبادرة في الصراع. لقد انتهى الزمن الذي تركت فيه مصيرها بيد القدر. إنها تحاول أن تتجاوز القدر بالجرأة والمبادرة فما الذي فعلته بالكلاب؟ تقول الحكاية ما يلي:

وَجَدْتُ فَأَلَقْتُ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَا غُبَاراً كَمَا فَارَتْ دَوَاخِنُ غَرْقَدٍ
بِمُلْتِمَاتٍ كَالْخَذَارِيفِ قُوبِلَتْ إِلَى جَوْشَنِ خَاظِي الطَّرِيقَةِ مُسْنَدٍ
كَأَنَّ دِمَاءَ الْمُؤَسَّدَاتِ بَنَحَرِهَا أَطْبَةُ صَرْفٍ فِي قَضِيمٍ مُسَرَّدٍ^(١)

فالمبادرة الجريئة أعطتها القدرة على استخدام أسلحتها بحنكة حتى انتصرت وتركت أعداءها مضرجين بدمائهم.

قد يكون من الطريف مقارنة منظر الدم في بداية الحكاية/ بمنظر الدم في نهايتها. فالدم أولاً كان بجانبها لكنها استطاعت بجهدا أن تنقله إلى الآخرين، فما الفلسفة التي كانت وراء هذا التغير؟ إن ثنائية الثبات/ والتحول هي التي تضبط سلوك البقرة الداخلي كما ضبطت سلوك الشاعر والناقة من قبل. إن ما يجب الالتفات إليه هو أن البقرة قد تحركت (تحولت) من المكان الذي شهد

(١) الديوان ص ٢٢٨ - ٢٣١. النجاء: السرعة. مذود: مفعول من ذاد يذود. وغرقد: شجر له شوك. الخذاريف: جمع خذروف وهو ما يلعب به الصبيان. وخاظ: مكتنز اللحم.

افتراس ابنها. وأن حركة التحول عندها تشكلت من عنصرين أساسيين: أولهما: دافع هذه الحركة. وثانيهما طبيعتها. أما الدافع فكان الخطر الذي حل بالمكان وثبته فيه الوجدان التجريبي للبقرة، فكأن موت ابنها قد شكل خطراً ثابتاً في ذلك المكان لذا كان لابد من التحول. وأما طبيعة حركة البقرة في تحولها فكان التجاوز السريع الحذر. لقد أصبح التحول عندها مطلباً روحياً دقيقاً اندفعت تلبية بالرغم من أن طريقه لم تكن آمنة فهي محفوفة بالمخاطر. لكن الشاعر كان بارعاً في خلق جو تستطيع البقرة الاستفادة منه في درء الخطر.

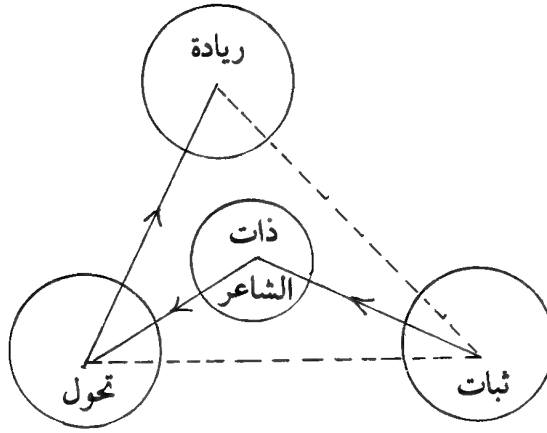
وهكذا تحولت البقرة بحركة نشيطة حذرة من ثبات قاهر فاكسبت بذلك انتصاراً على الخوف في نفسها وتفوقاً على أعدائها الذين يحولون بينها وبين استمرار حياتها.

وهذه في الواقع حالة الحيوان الآخر كالثور^(١)، والحمار الوحشي^(٢)، وهي الحالة ذاتها التي رأيناها عند الشاعر وناقته، فالتحول عن الثبات سمة الصراع القائم في الكون. وكل تحول يفترض حاجزاً ما فإذا كان الحاجز عند الناقة أرضاً صعبة فإنه عند هذه البقرة كلاب وصائدون ومثل هذا الحاجز ضروري لاختبار قدرة احتمال الذات.

وعلى أية حال فإن مشاهد الصيد الموسعة في شعر زهير تؤلف فسحة خيالية يكرر فيها الحيوان الفعل الإنساني فيجسد رغباته وأشواقه. ويتوجد في هذه المشاهد الشاعر مع الناقة ومع أي عنصر حيواني إيجابي بينما تتوحد الأصوات الانسانية السالبة مع العناصر الشريرة. لكن هذه الصور تظل حركة في التحول من نقطة الثبات إلى الحركة، أو من نقطة السلب إلى نقطة الإيجاب، أو من نقطة الركود إلى نقطة الريادة على أمل اكتشاف العالم السحري المجهول الذي تنتهي عنده كل الرحلات كما قد يوضح ذلك الشكل التالي:

(١) الديوان، ص ٤٢ - ٤٨، ٦٣ - ٦٥، ٣٧٩ - ٣٨٠.

(٢) الديوان، ص ٢٧٠ - ٣٧٣.



وقد مثل هذا العالم المثالي عند الشاعر صورتان نموذجيتان:

أولاهما: صورة البطل.

وثانيهما: صورة الطعائن.

وعالم البطل هو عالم التغير الاجتماعي المأمول القائم على تطور الإنسان من الداخل ويمثل هذا قوله:

وإنَّ جِسْمَهُمْ أَلْفَيْتَ حَوْلَ بَيْوتِهِمْ مَجَالِسَ قَدْ يُشْفَى بِأَحْلَامِهَا الْجَهْلُ^(١)

فصورة (قد يشفى بأحلامها الجهل) بائنة الدلالة على عودة المعافاة إلى جسم المجتمع بعد أن أنهكه مرض الجهل. وعمل البطل هو البدء بتكوين جديد يخالف ما كان من عوالم قائمة وسلاحه في ذلك موقف مبدئي حازم يضرب بعنف مجتمع الركود لتنبثق منه شرايين الحياة وقد امتلأت بدم حار متدفق. قال في هرم:

وَلَأَنْتَ تَقْرِي مَا خَلَقْتَ وَبَعْدَ ضُضِّ الْقَوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لَا يَقْرِي^(٢)

(١) الديوان، ص ١٣.

(٢) الديوان، ص ٩٤. والخلق: هو التهيئة للأمر.

فالبيت واضح الاتفاق مع اتجاه الشاعر في تجاوز الثبات إلى التحول جهة الأسمى . فهرم (البطل) حول أحلام الشاعر في التحول إلى واقع جديد (تفري ما خلقت) يختلف عن واقع الثبات عند الآخرين (يخلق ثم لا يفري). من هنا تغدو صفات هذا الممدوح فريدة عجيبة . أو بمعنى آخر هي من عالم المثال بالنسبة لواقع العصر، وموقعها منه ما زال في منطقة الغرابة، وربما في منطقة المجهول أيضاً. أما موقعها من الشاعر ففي الخيال البعيد والحلم الجميل لذلك استحققت منه رحلة شاقة كثر ناهوه عن القيام بها:

إِلَيْكَ سِنَانُ الْغَدَاةِ الرَّجِيحِ لُ أَعْصِي النُّهَاءَ وَأَمْضِي الْفُؤُولَا^(١)

فالقال الحسن الذي كان يحلم به هوفي كنف الممدوح (البطل). وها هو يدعوه فلم لا يلبي؟

وأما الضعائن فهي أيضاً المجهول الجميل الذي يحلم الشاعر برويته ولتوحد معه. قال:

فَقُلْتُ وَالِدَارُ أحياناً يَشْطُ بِهَا صَرَفُ الْأَمِيرِ عَلَى مَنْ كَانَ ذَا شَجَنِ
لِصَاحِبِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بَنَّا هَلْ تُؤْنَسَانِ بِيْطَنِ الْجَوِّ مِنْ ظُعْنِ^(٢)

واضح أن لقDOM الظعائن على خيال الشاعر ارتباطاً بالدار. فهي لم تعد مكاناً صالحاً للعيش بعد أن أصبح «يشط بها صرف الأمير»، أو بكلمة أخرى بعد أن زحف الانحراف إلى من يفترض أن تكون الاستقامة العليا هي التي في يده. وهذا هو موضع الثبات الذي يطلب (التحول) دائماً عند الشاعر لذا فإن قدوم الظعائن أو ذهابها هو التحول نحو الأجل خيلاً والمجهول واقعاً، لذلك تساءل عن مكانها في منطقة المطلق اللامحدود (بيطن الجو). وهذا يجعلنا نقول بكثير من الاطمئنان: إذا كانت الدار بالانحراف الشمولي المستحكم بها قد

(١) الديوان، ص ١٩٤.

(٢) الديوان، ص ١١٧.

أصبحت قيداً للإنسان (ثبات) فإن الطعائن انطلاقه وتحرره (تحول)، لذلك تخيلها الشاعر متحركة نحو حلمه المشرق دائماً.

يَقْطَعْنَ أَجْوَازَ أُمَيَّالِ الْفَلَاةِ كَمَا يَغْشَى النَّوَاتِي غِمَارَ اللَّجِّ بِالسُّفُنِ
يَخْفِضُهَا الْأَلَّ طَوَّراً ثُمَّ يَرْفَعُهَا كَالدُّومِ يَعْمَدَنَّ لِلْأَشْرَافِ أَوْ قَطَنٍ^(١)

فحركة الطعائن هي حركة نحو البديل الأجل، تستوي في ذلك رحلتها ورحلة النواتي الذي يغشى سفينته (غمار اللج) يبحث عن الأجل حتى لو كان مجهولاً. وهذا ما أمله الشاعر دوماً، وما سخر له كثيراً من قوى الطبيعة والإنسان في مواقع الصيد والرحلة وغيرها. ويبدو أن ارتحال الشاعر إلى عالم المثل والأحلام مرتبط بحاجة إنسانية نشأت مع الإنسان منذ طفولته ومع البشرية منذ البدايات الأولى لها. (فكما أن الأطفال حتى اليوم يرسمون بخيالهم أرض الأحلام حيث كل شيء جميل ومشرق ولطيف، وحيث تؤدي الأعمال وتقدم الأطعمة من تلقاء ذاتها، كذلك كان يفعل الإنسان دائماً من قبل^(٢)).

(٤)

مر بنا في قصة البقرة أن افتراس السباع لابنها كان درساً قاسياً ومفيداً في آن واحد. فقد علمها كيف تستطيع بالحذر أن تكون قادرة لا على أن تنتزع حياتها من فكي الموت فقط ولكن على أن تدفع بالموت إلى من كان يخطط للإيقاع بها كي تنتزع منه حياته. فالحذر يولد الثقة، والثقة تقود إلى تفكير واع وإنجاز موفق.

لقد شكلت هذه الرؤيا لقضية الموت سلوكاً شعرياً أدار عليه زهير كثيراً من صوره الكبرى، لكننا نكتفي باستعراض نموذج واحد منها وليكن صورة القطاة التي شبه بها ناقته. بدأ حكاية هذه القطاة بداية تشبه — إلى حد كبير — بداية حكاية البقرة مع اختلاف بسيط في نوعية الأفراد. فالذي ألف البداية عند

(١) الديوان، ص ١١٨ — ١١٩.

(٢) فريدرش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية. ترجمة د. نبيلة إبراهيم، ص ١٣١.

البقرة هي وابنها والسباع، لكن الذي ألف البداية عند القطة هي وأختها والصائدون:

كَأَنَّهَا مِنْ قَطَا الْأَجْبَابِ حَانَ لَهَا وَرَدٌ وَأَفْرَدَ عَنْهَا أُخْتَهَا الشَّبِكَ^(١)

لقد كان لها أيضاً تجربة سابقة مع الموت (أفرد عنها أختها الشبك) حين ألحت عليها حاجة من حاجات الحياة (حان لها ورد) تماماً كما كان وضع البقرة قبل التوجه إلى مكان غير مكانها الأول، تحركت الآن فماذا حدث بعد ذلك؟

أَهْوَى لَهَا أَسْفَعُ الْخَذَّيْنِ مُطَرِّقَ رِيشِ الْقَوَادِمِ لَمْ تُنْصَبْ لَهُ الشَّرْكُ^(٢)

هاجها صقر من صفاته أنه لم يتعرض لعملية صيد سابقة فليس له مع الموت تجربة، وربما دفعه هذا الغرور فاعتقد أنه أقوى من أن يفكر أحد باصطياده. لكن القطة المجربة الواعية تعرف كيف تتخلص منه بذكائها، إنها واثقة مما تفعل، وقد أكسبتها هذه الثقة أثناء المطاردة مظهراً بدا للشاعر جميلاً:

لَا شَيْءَ أَجْوَدُ مِنْهَا وَهِيَ طَيِّبَةٌ نَفْساً بِمَا سَوْفَ يُنْجِيهَا وَتَتَرَكُ^(٣)

وبعد أن بسط الشاعر صفات المتصارعين: (قوة جسدية غر مغرورة في جهة، وضعف مجرب واع ذكي في جهة أخرى) راح يصور لنا مشهداً رائعاً للصراع على انتزاع الحياة من الموت المخيم على الساحة. فكان الصراع «دون السماء وفوق الأرض» عند الذنابي حيث «لا فوت ولا درك». هناك اختلطت الأصوات واقترب الخطر (يكاد يخطفها طوراً وتهلك)، لكن «ما إن هوت كف الغلام لها» حتى «طارت وفي كفها من ريشه بتك» ثم غيرت مكانها فنزلت من السماء إلى الأرض:

ثُمَّ اسْتَمَرَّتْ إِلَى الْوَادِي فَأَلْجَأَهَا مِنْهُ وَقَدْ طَمِعَ الْأُظْفَارُ وَالْحَنَكُ^(٤)

(١) الديوان، ص ١٧١، والضمير في (كانها) يعود على الناقة.

(٢) الديوان، ص ١٧٢، وأهوى: انقض، والسفع: سواد تعلوه همة وهولون خدي الصقر.

(٣) الديوان، ص ١٧٣، وتترك: أي لا تخرج أقصى ما عندها من طيران.

(٤) الديوان، ص ١٧٥، والحنك هنا المنقار، الأظفار يعني مخالبه.

في صورة «وقد طمع الأظفار والحنك» يكمن الخطر الحقيقي لأن الطمع يعني الدافع القوي المتنامي عند الصقر للافتراس، ومثل هذا الدافع — في رؤيا زهير — يغير من السلوك ويبعث على الهمة، ولهذا كانت القطاة ذكية جداً حين لجأت إلى الوادي تحتمي فيه من الصقر. فقد منحها الوادي حماية أنجع:

حتى استغاثت بماءٍ لا رشاء له من الأباطح في حافاته البرك
مكلل بأصول النجم تنسجه ريح خريق لصاحي مائه حُبك
كما استغاث بسِيءٍ فز غيطة خاف العيون فلم ينظر به الحشك^(١)

لقد حولت خطر ذلك الدافع الآن فأصبح يسير لغير صالح الصقر لأنه هو الذي فرض عليه استمرار المتابعة في أرض قد لا تكون له بها خبرة القطاة، ثم إن حركته — كما يبدو — لم تكن بذكاء حركة القطاة ووعيتها لذلك قادته متابعته لها إلى كارثة الموت:

فزل عنها ووافى رأس مرقبة كمنصب العتر دمي رأسه النسك^(٢)

ويهمنا بشكل خاص التوقف عند الصورتين اللتين انتهى المشهد عندهما، الأولى: استغاثة القطاة بالوادي: مائه ونباته، وتشبيه ذلك باستغاثة ولد البقرة بحليب أمه خلصة عن الراعي. والثانية: نهاية الصقر التي أثارت في خيال الشاعر نهاية الشاة المذبوحة في رجب قرباناً.

فالصورتان تبرزان الحياة الممنوحة للقطاة، ولولد البقرة على ضعفهما وخوفهما، والموت الذي لحق بالصقر أو اقترب منه^(٣) على قوته وغروره. وإذا

(١) الديوان، ص ١٧٥ — ١٧٧، والبرك جمع بركة، النجم: كل شيء من النبات ليس له ساق، والفز: ولد البقرة، السيء: هو اللبن الذي يكون في الضرع، والغيطة: شجر ملتف، حشك الضرع: إذا حفل ودفع.

(٢) الديوان، ص ١٧٩، والنسك: جمع نسيكة وهو ما يذبح عليه، والمنصب: الحجر، والعتر: الذي يذبح في رجب.

(٣) لا يوضح البيت أمت الصقر أم لا، ولكن النتيجة بالنسبة للدلالة العشرية واحدة وهي الإشعار بالموت.

قرنا الصقر الذبيح / إلى / وليد الناقة أدركنا رؤية الشاعر للتضحية / والولادة الجديدة. فلقد كان تخير الشاعر لولد البقرة رمزاً لحياة جديدة بدأتها القطاة بعد نجاتها من موت كان محققاً لو أنها استسلمت للقوة الباغية. كما كان تخيره (للنسك) رمزاً للموت الذي تفتدى به الحياة، وهكذا كان الموت بجانب الصقر باعثاً للحياة الجديدة التي انتحت جهة القطاة.

ولقد عبر زهير عن الموت الذي يأتي بالحياة في صور مفردة وفي مجالات أخرى أحياناً كهذه الصورة:

أَخِي ثِقَةً لَا تُهْلِكُ الْخَمْرُ مَالَهُ وَلَكِنَّهُ قَدْ يُهْلِكُ الْمَالُ نَائِلُهُ^(١)

فموت المال لا يكون في عرفه إلا لابتعاث حياة جديدة. هذا واعتقد الشاعر أن لا مهرب للإنسان من الموت، فالمنية «خبط عشواء»^(٢) تصيب من تصيب فيموت، أما من تخطىء فإنه يعمر ويهرم لكنه في النهاية سيموت، فالموت مورد، وكل وارده:

حِيَاضُ الْمَنَايَا لَيْسَ عَنْهَا مُزْخَرْحُ فَمُتَنَظِّرُ ظُمْئاً كَأَخَرٍ وَارِدٍ^(٣)

وهو مؤمن أيضاً أن الموت آخر المواعيد، لذا على الإنسان — برأيه — أن يتزود بحمد جميل على أعمال نافعه خدّم بها غيره من الناس:

تَزَوَّدْ إِلَى يَوْمِ الْمَمَاتِ فَإِنَّهُ وَلَوْ كَرِهَتْهُ النَّفْسُ آخِرُ مَوْعِدٍ^(٤)

ومن هنا جاء تصوّره لامتداد خير الإنسان في حياته وبعد مماته، قال في رثاء هرم وأخيه يزيد:

(١) الديوان، ص ١٤١.

(٢) الديوان، ص ٢٩.

(٣) الديوان، ص ٣٢٧.

(٤) الديوان، ص ٢٣٦.

لَمْ أَرِ سَوْقَةً كَابْتَنِي سِنَانٍ وَلَا حُمَلًا وَجَدْتُكَ فِي الْجُحُورِ
أَشَدُّ عَلَى صُرُوفِ الدَّهْرِ إِذَا وَخَيْرًا فِي الْحَيَاةِ وَفِي الْقُبُورِ^(١)

وهذه الصور المفردة جميعاً تتفق مع فلسفته العامة في الموت والحياة كما جسدتها حكاياته الرمزية عن البقرة والقطة وغيرهما: حضور الموت في الإنسان لا يعني تعطيل الحياة، بل إن حضوره يفرض، ويجب أن يفرض، قيمة الحياة في الوجدان والعقل. لهذا كان حضور الموت عند كل من البقرة والقطة باعثاً على تشبث أكثر بالحياة. وقد منحهما هذا التشبث ولادة جديدة فيها نشوة الانتصار على النفس والخصم العنيف معاً.

فالمغالبة العنيدة الذكية شعار زهير في فلسفة الموت والحياة، ولكنها مغالبة في حدود الأمان والسلام المتوازن للذات وللآخرين، وفي هذا حل للتناقض الذي يبدو في دعواته المتكررة للسلام:

وَمَنْ يَعْصِرْ أَطْرَافَ الزَّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتْ كُلِّ لَهْدَمٍ^(٢)
ودعواته المتكررة للحرب:

وَمَنْ لَا يَذْدُ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهْدَمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ^(٣)

ففي فلسفته المتكاملة للموت والحياة يذوب التناقض، ويتجه الجميع إلى وحدة تفاعلية عالية الفكر والشعور. فالقوة المؤثرة هي التي تقود إلى سلام مكين قوي. أو بكلمة أخرى، إن المغالبة من أجل نشر السلام هي التي تعطي للذات في الوجود قيمة الحياة لدى حضورها وقيمة الموت حين قدومه.

(١) الديوان، ص ٣٢٠ ودخل البيت خرم وهو سقوط الحرف الأول من الوند.

(٢) الديوان، ص ٣١، اللهم: الماضي، والزجاج من الرمح ما لا يطعن به، والعوالي ما يطعن بها.

(٣) الديوان، ص ٣٠.

وتعلق زهير بالمكان وأحس بفاعليته لذلك بدأ كثيراً من قصائده بتعداد أماكن سماها بأسماء مختلفة كما مر بنا في عدد من المواضع. ولولم يكن إحساسه عميقاً بهذه الأماكن ما استطاع أن يجمع كثيراً منها في مجموعة قليلة من الأبيات. إن بعضاً من فلاسفة الفن يرى أن وراء تلك الاستطاعة حباً للمكان ذاته. يقول باشلار: «فإنه على الإنسان أن يحب المكان... حتى يصبح بالإمكان احتواء مشهد كامل داخل ذرة من الرسم»^(١).

والمكان عنده - على كل حال - موضع للحياة والموت. هكذا كان مورد الماء بالنسبة للحيوان كما يبدو مثلاً في هذه الصورة التي يذكر فيها حماراً وحشياً:

عَزَمَ الْوُرُودُ فَآبَ عَذْباً بَارِداً مِنْ فَوْقِهِ سَدٌّ يَسِيلُ وَأَلْهَبُ
فَاعْتَامَهُ عِنْدَ الظَّلَامِ فَسَامَهُ ثُمَّ انْتَهَى حَذَرَ الْمَيِّةِ يَرْقُبُ
وَعَلَى الشَّرِيعَةِ رَابِئٌ مُتَحَلِّسٌ رَامٍ بِعَيْنَيْهِ الْحَظِيرَةَ شَيْزِبُ^(٢)

فالماء هنا مصدر الحياة الذي لا بد لمثل هذا الحمار الوحشي من أن يرده (عزم الورد)، ولذلك هو موطن الموت القادم مع الصائدين (رأى متحلس). وليس للحيوان، مع هذا القدر، إلا الحذر الشديد والهرب السريع لحظة اقتراب الخطر (ثم انتهى حذر المنية يرقب). وتجربة هذا الحيوان اليومية مع الخوف علمته أن يتذكر الموت وهو يعب ماء الحياة، فهذه هي الطريقة المثلى لتجنب الموت. ولو تابعتنا الحركة الدائرية للموت والحياة لقلنا: إن الصائد على المورد أيضاً كان يطلب الحياة بعد أن وصلت به الحال حد الضرر وقسوة الحال (شيزب)، ولكنه كان يطلبها من خلال موت الآخر (الحمار الوحشي).

(١) باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، ص ١٨٧.

(٢) الديوان، ص ٣٧٥ - ٣٧٦، سد: جبل تسيل منه عين ماء، وألهب: جمع لهب وهو الشق في الجبل، واعتامه: قصده أو اختاره، والرأى: القانص، والحظيرة: موضع الماء، وشيزب: يابس من الضر وشدة الحال.

فالمورد، على هذا، كان بالفعل مسرحاً للحياة والموت في آن معاً.

وقد أدى (الطلل) في شعر زهير وظيفة المورد بالنسبة للإنسان والحيوان ولكن بطريقة معكوسة. قال يرثي هرم بن سنان مثلاً:

هَاجَ الْفُؤَادَ مَعَارِفُ الرَّسْمِ قَفَّرَ بِذِي الْهَضَبَاتِ كَالْوَشْمِ
تَعْتَادُهُ عَيْنٌ مُلَمَّعَةٌ تُزْجِي جَاذِرَهَا مَعَ الْأَذْمِ
فِي عَانَةٍ بَذَلَ الْعَهَادُ لَهَا وَسَمِيَّ غَيْثٍ صَادِقِ النُّجْمِ^(١)

فإذا كان موت الحيوان في صورة (المورد) يعطي الإنسان عناصر الحياة فإن موت الإنسان في صورة (الطلل) يعطي الحيوان مجالاً للوجود.

لقد خلف الحيوان الإنسان في مكانه فبنى مجتمعه الجديد، وقد تألف المطر معه فأعطاه من الوسمي ما أنبت له في المكان القفر عناصر الحياة. وكان الشاعر يفعل ذلك في مواطن أخرى من شعره^(٢). والغريب أن المطر في الطلل الإنساني كان يبدو كثيراً بوجه مخالف: لقد كان يبدو وسيلة هدم وموت لا وسيلة حياة. من ذلك قوله:

لَعِبَ الرِّيحُ بِهَا وَغَيَّرَهَا بَعْدِي سَوَافِي الْمُورِ وَالْقَطْرِ^(٣)

والذي بدا في شعر زهير أن جدلية الموت والحياة فوق الطلل قد انحلت في ثنائية أخرى هي الإنسان/ والحيوان البري، فغياب أحدهما كان يعني حضور الآخر، وقد انعكس هذا على موجودات الطبيعة الأخرى فوزعت توزيعاً يتآلف مع الوضع القائم كما كان حال المطر في نفعه/ وضره.

(١) الديوان، ص ٣٨٢، الرسم: الأثر، وعين: بقر، والمآذر: أولاد البقر والظباء، والأدم: الظباء البيض، والعانة: قطعة من الحمير، والعهاد: الواحدة عهدة وهي المطرة، والوسمي: أول المطر، والنجم من النبت: ما لا ساق له.

(٢) لاحظ مثلاً، ديوان الشاعر، ص ١٢٦.

(٣) الديوان، ص ٨٧ وأنظر أيضاً ص ٥٦ - ٥٧.

أما الزمان فكان إحساس الشاعر به كبيراً. لقد نسب إليه، في لحظة ابتلاءه (يادهر قد أكثرت فجعتنا)^(١)، وظلمه (يادهر ما أنصفت في الحكم)^(٢).

هذه وقفة حساب وعتاب أملاها شعور عميق بالزمن الهادر القادر على جرف الإنسان أو ابتلاعه، ولكنها لم تكن توقيفاً لاندفاع الشاعر أو تثبيتاً لعزمته، فقدرة الزمن التي دفعته إلى الاعتراف بانتصاره عليه: (والدهر يرميني ولا أرمي)^(٣)، لم تقعه عن التفكير بمصاولته لذلك أتبع قوله السابق بقوله:

لو كان لي قرناً أناضله ما طاش عند حفيظة سَهْمِي^(٤)
فعزمته كالزمن النهر^(٥) تجري وراء غاية لا تنتهي:

وكنْتُ إذا ما جئْتُ يوماً لِحاجةٍ مَضَتْ وَأَجَمَّتْ حاجةُ الغدِ ما تَخْلُو^(٦)

وهذه الغاية المتحركة في الآتي هي التي تشكل فلسفته الجامعة في «العمل». وعند فلسفة (العمل) يلتقي الزمان والمكان ليشكلا معاً الإطار التجريبي لهذه الفلسفة.

لقد قلنا سابقاً: إن المكان (الطلل) أرضية للحياة وللموت معاً، وقد لا تكتمل الصورة في هذا القول إلا إذا أضفنا إليها الزمان. فهو بحركته الارتدادية ظرف (العمل) الإنساني الذي يستخلص من الموت حياة ومن الحياة موتاً، وعلى هذا يكون (الطلل) نقطة عبور للزمان من الماضي إلى المستقبل.

من هنا وجدنا زهيراً يقرن الزمان دائماً إلى الطلل: («وقفت بها من بعد عشرين حجة»، «أقوين من حجج ومن دهر»، «كم للمنازل من عام ومن

(١) (٢) (٣) الديوان، ص ٣٨٥.

(٤) الديوان، الموضع السابق.

(٥) (الزمن النهر) تعبير مستقى من كتاب «الزمن في الأدب» لهانز فيرهوف، ترجمة د. أسعد رزوق،

ص ٢٠.

(٦) الديوان، ص ٩٧.

زمن»، «عفا وخلاله عهد قديم»، «خلت لها سنون»^(١). ولكن الزمان — كما هو واضح من الأمثلة السابقة — زمان ارتدادي من الحاضر إلى الماضي. وهو موحد الأطراف يجمع أوقاناً متباعدة على رقعة مكانية واحدة موحدة أيضاً. وبهذا توحد الزمان والمكان ليؤلفا معاً في فلسفة (العمل) الزهيرية قاعدة للتعبير في كليهما. لقد تجمعت الخطوط غير المتماثلة في الواقع في محور الذات العاملة الفاعلة واتجه الجميع في حركة ريادية تتجاوز أي تحديد واقعي للمكان والزمان. قال مثلاً:

وأبيض عاديّ تلوح مُتُونُهُ على اليدِ كالسُّحُلِ اليماني المُبْلَجِ
له خُلُجٌ تَهْوِي بِهِ مُتَلَبِّبَةٌ إلى مَنْهَلٍ قَاوٍ جَدِيبِ الْمُعْرَجِ
مَخُوفٍ كَأَنَّ الطَّيْرَ فِي مَنْزِلَاتِهِ على جَيْفِ الْحَسْرِ مَجَالِسُ تَنْتَجِي
زَجَرْتُ عَلَيْهِ حُرَّةً أَرْحَبِيَّةً وقد كَانَ لَوْنُ اللَّيْلِ مِثْلَ الْيَرَنْدَجِ^(٢)

يقول جاستون باشلار: «المكان يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال، ينقي الأرض ويحرثها»^(٣) وتقول جورج صاند: «أي شيء أجمل من الطريق؟ إنها صورة ورمز لحياة نشطة متنوعة»^(٤). وأعتقد أن مغزى القولين ينطبق على رؤيا زهير للحياة والطريق كما أبرزتها أبياته السابقة. فثنائية السواد والبياض هي التي كان يعيها وجدان الشاعر وهو يقف على عتبة عبور كبير يعد إنجازاً فعلياً لفلسفته النظرية في (العمل). بياض المكان/ وسواد الزمان هما البارزان في الأبيات، لكن كل واحد يوحى بنقيضه، فبياض المكان المأمول يخلف في الوعي سواد الواقع القائم في الوجود، وسواد الزمان (الليل) الذي قام في الذهن مع بداية الرحلة يعكس بياضاً مأمولاً مع الزمان الآتي بعد الليل. وهكذا التقى الزمان والمكان على صفتي البياض والسواد وأصبحا بخدمان ثنائية

(١) الديوان، ص ٧، ٨٦، ١١٦، ٢٠٦، ٢٩٣.

(٢) الديوان، ص ٣٢٢، أبيض: طريق أوماء جار، والسحل: الشوب الأبيض، والمبلج:

المحسن، وخلج: طرق متشعبة، ومتلشبة: متتابعة، وفاو: قفر.

(٣) (٤) أنظر كتاب «جماليات المكان» ترجمة غالب هلسا، ص ٤٩.

جديدة هي الداخل/ والخارج. فالداخل الأسود حاضراً يتململ ويتحفر جهة الخارج الأبيض تالياً. وحاجة التغير الزماني المكاني تدفعه إلى مواجهة الصعب (خلج تهوي به مثلبة)، بل الموت (جيف الحسرى). وقد أعد لتلك المواجهة ما تستحق من قوة (أرحبية). فهمه الآن أن يتحرر من المكان القيد وأن يكون في المكان الرحب أو الأفق المفتوح على اللانهائي. وقد انعكس مطلب التحرر هذا في وصفه الناقه؛ فهي ليست (أرحبية) فقط ولكنها (حرة) أيضاً.

والتحرر يعني الانفلات من الانغلاق أو التخلص من الانقباض الداخلي إلى الانبساط والتمدد الروحي، وقد قيل: «كم من الرسامين - الشعراء نفذوا عبر جدران سجنهم بوساطة نفق. وكم من مرة، وهم يرسمون أحلامهم، هربوا عبر شق في الحائط»^(١). وقد قال زهير نفسه أقوالاً ورسم صوراً تشعر كلها بأن حركته في المكان والزمان كانت تكسر سجن الهم الذي حبست فيه ذاته. كقوله يصف حاجته إلى الرحلة:

إِنِّي لَمُرْتَجِلٌ بِالْفَجْرِ يُنْصِبُنِي حَتَّى يُفَرِّجَ عَنِّي هَمٌّ مَا أَجْدُ^(٢)
وكقوله في وصف ناقته:

مِنْهَا إِذَا احْتَضَرَ الْخَطُوبُ مُعَوَّلٌ وَقَرَى لِحَاضِرَةِ الْهُمُومِ وَمَهْرَبٌ^(٣)
فالرحلة عنده تجاوز للحدود المضروبة، وانسياب في العالم الفسيح المتعدد الوجوه، ولهذا تعددت صفات المكان والزمان عنده في انطلاقه نحو المجهول. فانفتاحه على المكان مثلاً أراه الصحراء مقرونة إلى البحر:

يَغْشَى الْحُدَاةُ بِهِمْ حُرَّ الْكَيْبِ كَمَا يُغْشِي السَّفَائِنَ مَوْجَ اللَّجَّةِ الْعَرَكُ^(٤)
كما أن انفتاحه على الزمان أراه الفجر والليل معاً:

(١) باشار: جماليات المكان. ص ١٧٩.

(٢) الديوان، ص ٢٨٢،

(٣) الديوان، ص ٣٧.

(٤) الديوان، ص ١٦٧.

لَأَرْتَجِلَنَّ بِالْفَجْرِ ثُمَّ لَأَذَابَنَّ إِلَى اللَّيْلِ إِلَّا أَنْ يُعْرِجَنِي طِفْلٌ^(١)

لكنه مع هذا كان حريصاً في صور الانفتاح أن يبرز عنصرين خاصين وأن يتوقف عندهما توقفاً نوعياً متميزاً وهما الصباح (عنصر زمني) والعلو (عنصر مكاني).

لقد اختار الصباح وقتاً لانطلاق الظعائن التي رأينا أنها تمثل العالم المأمول في خياله فقال فيها مثلاً: «بكرن بكوراً»^(٢) و«هل ترى من ظعائن كما زال بالصبح الأشياء الحوامل»^(٣) وجعله النهاية المأمولة لرحلته التي كان يختار الليل وقتاً لهدايتها غالباً، قال مثلاً:

وصاحبِ كاريهِ الإِدْلاجَ قلتُ لَهُ يَا أَنَّهُضْ خَلِيلِي تَبَيَّنْ هَلْ تَرَى السَّدْفَا^(٤)

فضوء الصبح (السدف) هو الحافز على الرحلة القاسية (الإدلاج). وأما العلو فجعله مكان حركة ممدوحه الذين كانوا يمثلون الظعائن في وجدانه كما مر بنا في غير هذا الموضع قال:

فَرِحْتُ بِمَا خُبِّرْتُ عَنْ سَيِّدَيْكُمْ وَكَانَا امْرَأَيْنِ كُلُّ شَأْنِهِمَا يَعْلُو^(٥)
وقال:

لَوْ نَالَ حَيٌّ مِنَ الدُّنْيَا بِمَكْرُمَةٍ أَفَقَّ السَّمَاءَ لَنَالَتْ كَفُّهُ الْأَفْقَا^(٦)

وإذا دققنا النظر وجدنا أن الانفتاح على اللامتناهي هو السمة التي تطبع كلاً من الصباح والعلو في موضعيهما، وهذا إشعار بأن ثنائية الانغلاق/ والانفتاح هي التي كانت أساس حركته في كل من الزمان والمكان. وقد تمثلت هذه الحركة بالتوجه نحو الداخل والخارج عند الشاعر ساعة توقف الذات مع

(١) الديوان، ص ٩٩.

(٢) الديوان، ص ١٠.

(٣) الديوان، ص ٢٩٤.

(٤) الديوان، ص ٣٤٥، والسدف هو ضوء الصبح.

(٥) الديوان، ص ١٠٩.

(٦) الديوان، ص ٥٥.

الهم والقلق، فهي بين أن توجه حركتها إلى الداخل فتضييق الخناق على نفسها وتضاعف قلقها حتى تقتل نفسها، أو أن توجه حركتها إلى الخارج فتنتقل مع اللانهائي فتجلبو برحلتها عبر المجهول شوائب الهم وتعقيدات القلق. وقد تخير زهير الحالة الثانية فأكثر - مثلاً - من تحميل ناقتة مسؤولية إزالة الهم عن نفسه، ومن ذلك بالإضافة إلى المثال السابق قوله:

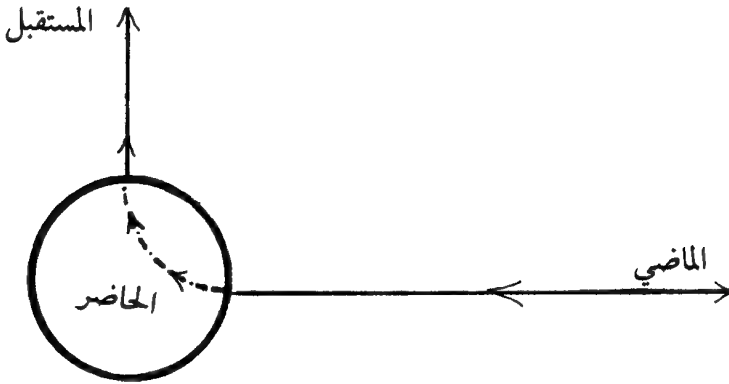
إِنِّي لَتُعْدِينِي عَلَى الْهَمِّ جَسْرَةٌ تَخُبُّ بِوَصَالِ صُرُومٍ وَتُعْنِقُ^(١)
وقوله:

دَعَهَا وَسَلَّ الْهَمِّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ تَنْجُو نَجَاءَ الْأَخْدَرِيِّ الْمُفْرَدِ^(٢)
وقوله:

وَهَمٌّ قَدْ نَفَيْتُ بِأَرْحَبِي هِجَانِ اللَّوْنِ مِنْ سِرِّ هِجَانِ^(٣)

ولذلك كان ينهي صراعاته بالانتصار دائماً. فالناقة والثور وحمار الوحش والقطاة وما يماثلها كانت في خياله رمزاً لتحدي القيد الزماني المكاني والوصول بالذات إلى الانعتاق والسير في اللامحدود.

لقد كان الحاضر في رؤيا زهير مكاناً للتجمع (الماضي والحاضر معاً) بغية الانطلاق في المستقبل المطلق - كما في الشكل:



-
- (١) الديوان، ص ٢٥٧، وتعديني: أي تعينني.
(٢) الديوان، ص ٢٧٠، الأخدري: غير.
(٣) الديوان، ص ٣٥٦، والسر: المحض الخالص.

وهذا هو الانطلاق الإيجابي الفاعل في الحياة. قال وليم جيمس «إن الامتداد الزمني الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع»^(١).

ونستطيع أن نقول بإيجاز: إن الحاضر عند زهير هو حركة نحو المطلق في كل من الماضي والمستقبل. أما المكان فهو أرضية الامتداد الروحي عبر الزمن وهي أرضية طيعة تتغير وتتبدل بما يناسب ذلك الامتداد. ولما كان (العمل) هو الإنجاز العقلي للامتداد الروحي فإنه هو نفسه الضابط لذلك التغير والتبدل في المكان، فتجدد المكان أو تغييره إلى مكان آخر يتم عبر العمل لإشباع رغبة الروح، وعلى هذا كان المكان ذا تاريخ إنساني طويل. وإذا كان المكان (نتاج عمل إنسان واع... يحمل في طياته وأبعاده قيمة للصراع وأخرى للتاريخ الطويل الذي تشكلت بموجبه الأبعاد)^(٢)، فإنه يصبح ذا قيمة فنية وفكرية عالية.

وبناء على هذا الاستنتاج ننظر إلى اهتمام زهير بتكرار تشبيه الطلل بالوشم كما في قوله:

يَلُوحُ كَأَنَّهُ كَفَا فَتَاةٍ تَرْجُعُ فِي مَعَاصِمِهَا الْوُشُومُ^(٣)
وكذلك تكرار تشبيه الطلل بالوحي كما في قوله:

دَارُ لَأَسْمَاءَ بِالْغَمْرَيْنِ مَائِلَةٌ كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَا مِنْ أَهْلِهَا أَرْمُ^(٤)
فالوشم المرجع والوحي المكرر يجسدان حركة في المطلق أو اللانهائي، لأن الوشم جاء يلبي حاجة روحية بدائية، وهذه الحاجة أساسية في الإنسان لا تغيب عن وجدانه أبداً. وهي إذا مثلت قديماً بالوشم فإنها ما زالت تمثل بطرق مختلفة الآن من ذلك الفن التشكيلي، وصبغة الخدود عند النساء، بل الوشم نفسه على ذرعان الرجال.

(١) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب. ترجمة أسعد رزوق، ص ٢٥.

(٢) ياسين النصير: الرواية والمكان. ص ٢٧.

(٣) الديوان، ص ٢٠٧ وأنظر أيضاً ص ٥ و ٣٨٢.

(٤) الديوان، ص ١٤٦.

ويؤدي الوحي وظيفة الوشم تقريباً، فهو الحافز الثابت في روح الإنسان للاندفاع وراء المعرفة الجديدة. والشعر والفن بشكل عام غذاء إيجابي للروح يعمل كل باتجاهه الخاص لكن النهاية عندهما جميعاً شحن الروح بطاقة العمل الجاد.

وهكذا كانت وظيفة الطلل الوشم / والطلل الوحي: أرضية لعبور الفعل الإنساني إلى عالم الأحلام اللاحدود.

* * *

نستطيع بعد هذه الجولة في صور الشاعر أن نربط رؤياه بفلسفة (العمل). فهي التي كانت وراء مواقف التحدي في كل المسائل الحياتية التي ناقشناها. لقد كانت قائمة في العلاقة التي صورها بين الفرد والقبيلة، والموت والحياة، والزمان والمكان، وغيرها. وهي فلسفة فجرها عند الشاعر عشق روحي (للأبعد).

ومن هنا رفض الثبات، وعاش التحول على قسوته. وقاوم الاغتراب ودعا إلى توحيد كامل قوي. كما واجه قدره فانتزع الحياة من الموت، وتمرد على المكان القيد فانطلق يرود أماكن التحرر والانعتاق. وأبى أن يعيش أسيراً للماضي فجذ في أن يصوغ منه ومن الحاضر قاعدة للسياحة في الآتي اللانهائي.

فالعمل عنده هو عمل للقيمة والوجود لأنه عمل يؤدي خدمة جلى للروح النزاعة إلى استشراف الحرية والامتلاء بالفرح العظيم، وقد حقق زهير بهذا ما سمي (بالإنسان العزيز العنيد الذي يصارع لتلتئم أجزاؤه ويسمو على عبوديته للزمن)^(١).

(١) اليزابيت دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة د. محمد ابراهيم الشوس، ص ١٢٧.

مصادر الفصل ومراجعته

(أ) العربية :

- (١) ابن أبي سلمى، زهير: ديوان زهير بن أبي سلمى. شرح الإمام أبي العباس ثعلب، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، وهي نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٩٤٤م.
- (٢) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي/ مجلة المعرفة السورية، العددان ١٩٥، ١٩٦، عام ١٩٧٨.
- (٣) اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان. دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.
- (٤) الرباعي، عبد القادر:
 - الصورة الفنية في شعر أبي تمام. نشر جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ١٩٨٠.
 - الصورة في النقد الأوروبي — محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم. مجلة «المعرفة» السورية، عدد شباط ١٩٧٩م.
- (٥) رومية، وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية. اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، لبنان، ١٩٧٥.
- (٦) زيعور، علي: الأنا الأعلى في الذات العربية. مجلة «آفاق عربية»، بغداد، عدد كانون الثاني، ١٩٨٠.
- (٧) الشهرستاني، أبو الفتح محمد عبد الكريم: الملل والنحل. تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٨.
- (٨) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦.
- (٩) النص، إحسان: زهير بن أبي سلمى — حياته وشعره. دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣.
- (١٠) النصير، ياسين: الرواية والمكان. وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٠.
- (١١) التومبي، محمد: الشعر الجاهلي — منهج في دراسته وتقويمه. جزءان، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د. ت.

(ب) الأجنبية:

أولاً - المترجمة:

- (١٢) باشلار، جاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.
- (١٣) الأخت م. جوزلين: الصور الحيوانية في روايات كاترين آن بورتر (في كتاب «الأسطورة والرمز»). ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (١٩٨٠).
- (١٤) درو، اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١.
- (١٥) سيدلنجر، سول: التحليل النفسي في السلوك الاجتماعي. ترجمة د. سامي محمود علي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.
- (١٦) شابيرو، هاري. ل.: الإنسان والحضارة والمجتمع. ترجمة عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
- (١٧) فريزر، جيمس: الفولكلور في العهد القديم. ترجمة د. نبيلة ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
- (١٨) فون دير لاين، فريدريش: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها. ترجمة د. نبيلة ابراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣.
- (١٩) ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب. ترجمة د. أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢.
- (٢٠) واطسون، جورج: اللغويات الجديدة. ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، مجلة الآداب الأجنبية السورية، عدد تشرين الثاني، ١٩٨٠.

ثانياً - باللغة الأصلية:

- (21) Frye, Northrop: the Archetypes of Literature, (in «Myth and Literature». Edited By John, B. Vickery, U. S. A. 1966).
- (22) Lewis (C. D.): the Poetic Image. London, 1968.
- (23) Radicliiff, Brown (A. R.): Structure and Function in Primitive Society. London, 1968.
- (24) Weelwright, Philipp: Notes on Mythe Poeia, (in «Myth and Literature». Edited by John B. Vickery, U. S. A. 1966).
- (25) The World book Encyclopedia, U. S. A. 1978, vol. 19.



الفصل الرابع :

الصورة والتشكيل

تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى (*)

تمهيد :

من المسلمات القول بأن أي فن لغوي يبدأ بالكلمة، لكن كيف تكبر هذه الكلمة وتتنوع حتى تكون ألواناً مختلفة من الفنون اللغوية، بل طوعاً مختلفاً للون واحد منها؟ هذا هو السؤال الذي يتجادل حول الإجابة عنه دارسو الأدب دائماً. وإذا جاز لي أن أتكلف واحداً من هذه الإجابات قلت: إن حاجة الإنسان لبناء المعنى بل المعاني المعتملة داخله تتطلب أن تنضم إلى الكلمة الأولى كلمات أخرى حتى تقوم تلك المعاني في نص كامل متكامل. وهذا يعني أن الأحوال الداخلية المختلفة التي تصاحب الكلمة وتضعها في وضع بنائي حيناً ثم تنقلها إلى وضع بنائي آخر حيناً ثانياً هي التي تتدخل في تشكيل الخيوط حول تلك الكلمة حتى تصيرها نسيجاً خاصاً. في هذا النسيج تتشابك الخيوط حيث يخترق بعض منها الكلمة مباشرة، بينما يمر بعض آخر قريباً منها، وقد يعتمد بعض الخيوط في حالة ثالثة أن يبتعد قليلاً أو كثيراً من هذه الكلمة راغباً في أن يظل على صلة خفية بها. وهكذا تظل الكلمة -مهما اقتربت منها خيوط النسيج أو ابتعدت- هي المركز البؤري له، ولكنها فيه تتحول من مجرد كلمة صماء إلى عالم من العلاقات المترابطة ترابط لحمية داخلية.

(*) وافقت هيئة تحرير مجلة كلية الآداب بجامعة الملك سعود في مجدي الثانية/ ١٤٠٣هـ على نشره ضمن عددها الثاني عشر.

إن مثل هذا التشكيل النسيجي لا يدفعه انفعال تأثري عفوي جامع؛ فمثل هذا الانفعال يجعل الاضطراب هو السمة المميزة للعلاقات الحادثة فيه، وهو لا يصدر بالمقابل عن ضوابط عقلية مادية التقنية؛ فمثل هذه الضوابط تجعل الآلية هي السمة العليا للعلاقات بين الأجزاء المكونة له. فالتشكيل الفني تشكيل فريد إذ يمكن للطرفين المتناقضين أن يتصالحا فيه وأن يتآلفا معاً في وحدة مبتدعة ذات سمة ثالثة مختلفة عن سمة كل منها. هو تشكيل يجمع بين الانفعال والتقنية معاً في موضوع واحد؛ ولكن بعد أن يعدل كل واحد منهما من أوضاعه؛ فيصبح الانفعال متعقلاً وتغدو التقنية روحية، وبذلك يصير العنصر الضابط لهما في هذا الموضوع الواحد هو التجربة الإنسانية العميقة أو الرؤيا^(١) الداخلية للمبدع. إن لهذه الرؤيا الداخلية وحدها قدرة التوحد بين الذات والموضوع، وبين الخاص والعام، وبين الخفي والظاهر في شكل خارجي واحد موحد.

ولعل أهم وسيلة فنية تبرزفاعلية هذه الرؤيا بشكل جلي في الفن عامة وفي الشعر منه بشكل خاص هو الصورة الفنية. فهي الأداة التي تتوسط دائماً بين الروح والمعرفة، أو بين الداخل والخارج. ولتوضيح مسائل التشكيل السالفة وموقع الصورة فيها أناقش البيت التالي لزهير بن أبي سلمى:

وأذكر سلمى في الزمان الذي مضى كعيناء ترتادُ الأسرةَ عوهج^(٣)

(١) يستعمل هذا الفصل مصطلح «الرؤيا» للدلالة على الرؤية الداخلية، ومصطلح «الرؤية» للدلالة على الرؤية البصرية الخارجية.

(٢) R. Frazer, The Origin of the Term «Image» in Journal of English Lit. History, London, 1960, Vol. 27, p. 153.

(٣) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٤م، نشر الدار القوية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٣٢١، وهذه هي النسخة التي سأحيل عليها أبيات زهير في الفصل.
والعيناء: الواسعة العين من الظباء. والأسرة: جمع السرار وهو بطن الوادي الممرع. وعوهج: طويلة العنق.

يوازن زهير هنا بين الشاعر (المحب) وسلمي (المحوبة) من جهة، وبين الظبية والوادي الخصيب من جهة أخرى. وهذه موازنة واضحة قد لا تستوحي النظرة العجلى منها الأحوال الباطنية للرؤيا التي أوجدها، لكن العودة إلى البيت مرات، ثم ربطه بسياقه العام وملاحظة العلاقات التي تثيرها الصورة فيه، قد تكشف لنا أبعاداً روحية عميقة الجذور.

إن الذي جمع المحب إلى الحبيبة هو الشعور الملتحم بذكرى الصفاء في الزمان الذي مضى. لقد حمل الشاعر المحب هذا الشعور وطفق يطوف في معارفه حتى اطمأن إلى ما يعادله من أشياء كون بها الصورة القائمة في البيت (صورة الظبية). ولكي نقف على حقائق أبعد لا بد من أن نسأل: لماذا اختار من الظبية الواسعة العينين؟ ولماذا نسب إليها الفعل (ترتاد)؟ ولماذا اختار بطن الوادي مكاناً للارتداد؟ ولماذا وصف الظبية بأنها طويلة العنق؟

ربما كان البحث عن مواطن الحياة هو المحور الذي يجمع بين الطرفين الأول (الشاعر) والطرف الثاني (العيناء). فنشدان الذات الإنسانية العيش في الماضي يعني لجوءها إلى الزمن الذي يربطها بالوجود وبالحياة القائمة معاً. ولما كانت الظبية — انطلاقاً من تتبع معاشها — تلاحق الأسرة وترتادها دوماً فإن الشاعر مثلها يلاحق حبيبته واقعاً أو خيالاً، ويرتاد مواطن الصفاء منها. وعلى الرغم من أن اتساع حدة عين الظبية وطول عنقها يشكلان أداتين صالحتين لرؤية مواطن الخصب وتناوله، فإن اقترانها بالوادي يفرض علينا التفتيش عن وظيفة أخرى لهما. إن الوادي الذي يمنح خصبه الحياة للظبية هو المكان نفسه الذي يأتي منه خطر الموت، ذلك لأن الخصب الذي جذب الظبية إليه هو نفسه الذي يجذب عادة غيرها من الحيوان وبخاصة المتوحش منها. وعلى هذا فإن الظبية التي تكتسب الحياة بالرعي تعيش في خطر الموت الداهم مع كل لحظة زمن آتية. وهنا تبرز أهمية العين الواسعة، والعنق الطويل؛ إذ بهما تستطيع اكتشاف موطن الخطر فتجنبه. وينطبق مثل هذا على المحب، فإذا كان الماضي — موطن ذكراه — يمنحه الشعور بقيمة الحياة والوجود، فإن الخطوة التالية القادمة مع المستقبل ما زالت مجهولة. قد يعتمد حسم الأمر في أحيان كثيرة على

القوة الكامنة في ذات المحب. وهي القوة التي تحتاج وسائل تعادل الوسائل التي احتاجتها الظبية وامتلكتها، ولكن مع الاحتفاظ بالاختلاف النوعي في هذه الوسائل مراعاة للاختلاف القائم بين الإنسان والحيوان. فإذا كانت الظبية قد احتاجت وسائل مادية تمثلت في العين الواسعة والعنق الطويل، فإن الإنسان بحاجة إلى وسائل معنوية روحية قد تكون البصيرة النافذة، والصبر الطويل ممثلين صالحين لها.

إن كلمة «الأسرة» في بيت زهير السابق كانت - كما ترى - بؤرة التشكيل الموحد لأطراف الصورة، بل يمكن لها أن تكون بؤرة التشكيل الجامع للقصيدة كلها، فلقد حسد الشاعر الحياة والموت اللذين ارتباطا بها في صور أخرى منها قوله:

وأبيضٌ عاديٌّ تلوحُ مُتُونُهُ على البِيدِ كالسُّحُلِ اليمانيِّ المبلِّجِ
له خُلُجٌ تهوي به متلثِّبَةٌ إلى منهلٍ قاوٍ جديبٍ المعرَّجِ
مَخُوفٍ كأن الطَّيْرَ في منزلَاتِهِ على جَيْفِ الحسرى مجالسُ تنتجي^(١)

فالطريق بيضاء - وفي هذا إشعار بالفوز والحياة، ولكنها، في الوقت ذاته، قاسية مخوف - وفي هذا إشعار بالموت المحتمل. لكن مضاء السلاح لدى الشاعر الممثل في تاقه حرة أقامها في البيت التالية:

زجرت إليه حرةً أرحبيةً وقد كان لونُ الليل مثلَ اليرَندجِ^(٢)

هو الذي يكفل له الفوز في النهاية، وبهذا تغدو سلمى نفسها ممثلة للأمنية التي يمكن أن ينالها الإنسان بالبصيرة الثاقبة، والفعل الجسور الصبور.

(١) الديوان/ ٣٢٢، وما بعدها. وأبيض: طريق. وعادي: قديم. ومتونة: ما نشر فيه وصلب. والسحل اليماني: التوب الأبيض. والمبلج: الواضح. والخلج: طرق صفار تتخرم من الطريق الأكبر. ومتلثبة: متتابعة. وقاو: قفر. والحسرى: الإبل التي أسقطها عيها في الطريق. وتنتجي: من المناجاة.

(٢) الديوان. ص ٣٢٣، واليرندج: السواد يسود به الخف.

ولربط أول الكلام بآخره نقول إن الرؤيا الداخلية تحولت من جو الإنسان إلى جو آخر هو الحيوان ليكتسب الشكل الناتج بهذا التحول مزيداً من الضبط للمشاعر الذاتية المحتدمة^(١)، ومزيداً من التفاعل الحيوي في التقاء المتعددات^(٢) ضمن وحدة تضمها. وهكذا تداخلت المشاعر والأفكار الداخلية المنضبطة لدى الشاعر في رسم أبعاد الكلام الجامع للجوين المختلفين عن طريق توسط الصورة بين الذات المنشئة والموضوع المنشأ حتى تشكلت الصورة بل القصيدة في بعدين: أحدهما داخلي يرتبط بالتجربة الإنسانية، وثانيهما، خارجي يرتبط بالعلاقات الشيثية واللغوية التي استنفرتها البعد الأول.

قد يكون في هذا الكلام رسم للجوانب العامة من العملية الإبداعية، لكن تحقيقها في الشعر يحتفظ بطوابع خاصة بكل مبدع، وزهير بن أبي سلمى شاعر جاهلي مشهور كان له طابعه في تشكيل الصورة، وإن النظر في هذا التشكيل بالمستوى الذي سبق شرحه ليتطلب درساً لعناصره، وحركته، وبنائه. وهذا ما يحاول البحث أن يتصدى له من خلال ثلاثة ألوان من التشكيل هي:

١ - العناصر الحسية.

٢ - الوسائل البلاغية.

٣ - الترابط في الصورة: مفردة وعضوية.

(١)

تؤلف العناصر الحسية في تشكيل الصورة عند أي شاعر قاعدة الانطلاق. ذلك لأن الحس أساس المعرفة، ثم إن العنصر الخارجي المجدد للتجربة أو الرؤيا الذي تحدثنا عنه في السابق لا يبرز عادة إلا في مظهر

(١) راجع كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن. (طدار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.)، ص ١٢٧-١٢٨، ففيه كلام عن تأثير الموضوع في ضبط المشاعر الذاتية.

(٢) قارن هذا بما قيل عن التفاعل في الصورة بين الإنسان والطبيعة حين يتبادلان الأدوار في:

R.K. Gupta, The Idea and the Image, in Studies in American Literature, Edited by J. Chander, Oxford University Press, 1977, p. 75.

حسي^(١). وفي مناقشتنا للعناصر الحسية الداخلة في تشكيل الصورة الزهيرية لن نتوقف طويلاً عند الكشف عن مصادرها أو أنواعها، فزهير - شأنه شأن الشعراء جميعاً - جاء في شعره مجموعة من الصور البصرية والذوقية والشمية واللمسية والسمعية، لكننا سنحاول مناقشة ترتيب هذه الصور في خياله، ثم الكيفية التي كانت تنظم بها العلاقات فيما بينها.

من اللافت للانتباه ندرة الصورة الشمية في شعر زهير، مع أن ورود هذه الصورة لم يكن قليلاً في الشعر الجاهلي بشكل عام^(٢) أما الصور الأخرى فقد وردت في شعره بنسب عددية مختلفة لكنها على الترتيب: الصورة البصرية، فالذوقية، فاللمسية، فالسمعية. وإذا كانت البصرية قد تفوقت على غيرها فإن النسب بين الصور الثلاث الباقية متقاربة جداً. ولعل ما قد يخرج به الباحث من النظر في هذا النسق لترتيب الصور الحسية عند زهير هو نتيجتان:

الأولى: ان لذاتية الشاعر دوراً رئيسياً في هذا الترتيب، إذ قد لا يتفق فيه مع زهير شاعر آخر.

والثانية: ان للموضوعات التي اهتم بها الشاعر أهمية في هذا الترتيب أيضاً، ولهذا نجد أن موضوعات الصور اللمسية - مثلاً - تختلف عن موضوعات الصور الذوقية، فقد كثر مجيء الأولى فيما يثير الخوف والفرع. من ذلك الداء الذي يأكل الجسد:

تُلَجَّلِجُ مُضَغَةً فِيهَا أَنْيَضُ أَصَلْتُ فَهِيَ تَحَسْتُ الْكَشْحَ دَاءً^(٣)

(١) راجع أهمية المظهر الحسي للتجربة الفنية في كتاب الدكتور زكريا إبراهيم: مشكلة الفن.

مكتبة مصر، ١٩٧٩، ص ٣١ - ٣٣.

(٢) لاحظ ذلك في كتاب الدكتور نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. نشر

مكتبة الأقصى، عمان الأردن، ١٩٧٦، ص ٥٧.

(٣) الديوان. ص ٨٢، ويلجلج الرجل المضغة: لا يبتلعها ولا يلقاها. والأبيض: اللحم الذي

لم ينضج. وأصلت: أصبحت نتنة. والكشح: الجنب.

والنار التي تحرقه:

وَإِذَا يُلَاقِي نَجْدَةً مَعْلُومَةً يَصْلِي الكُمَاءَ بَحْرَهَا لَمْ يَبْلُدْ^(١)

والإبر التي تنخره:

فِيمَ لَحَتْ إِنْ لَوْمَهَا ذُعُرُ أَحْمَيْتِ لَوْماً كَأَنَّهُ الْإِبْرُ^(٢)

أما الثانية فقد كثر مجيئها فيما يثير النفور من الشيء حيناً وما يبعث على الإقبال عليه حيناً آخر.

في الحالة الأولى قوله ينفر القوم من الحرب:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم^(٣)

ومن الحالة الثانية قوله يصف طيب طعم الريق من حبيته:

كَأَنَّ رِيْقَهَا بَعْدَ الْكُرَى اغْتَبَقَتْ مِنْ طَيِّبِ الرَّاحِ لَمَّا يَعُدُّ أَنْ عَتَقَا^(٤)

لقد توازنت صور هاتين الحالتين في الذوقية، كما أن الشعور الذي صاحب الأولى منها ظل أقل حدة من الشعور. الذي كان مصاحباً للصور الللمسية بشكل عام. لقد أفاد الشاعر من حالتي الجذب والدفع اللتين اقترنتا بالصور الذوقية فجمعهما - على تضادهما - في صورة واحدة قال:

فَصَحَوْتُ عَنْهَا بَعْدَ حُبٍّ دَاخِلٍ وَالْحُبُّ تُشْرِيبُهُ فَوَادَكَ دَاءُ^(٥)

كان الحب حين أشربه فواده ذا طعم لذيد لذلك أقبل عليه ومكنه من نفسه حتى غدا «حِبًّا دَاخِلًا» كما قال، ولكن تغير أحوال المحبوب هي التي أوقعته في الألم فأصبح يشرب مع الحب ألماً مرّاً نتناً يرقب الخلاص منه.

(١) الديوان. ص ٢٧٧، ولم يبلد: لم يضعف (من البلادة).

(٢) الديوان. ص ٣١٣، ولحت: لامت بشدة.

(٣) الديوان. ص ١٨، والمرجم: المظنون.

(٤) الديوان. ص ٣٥، اعتبقت: شربت على ريقها غبوقاً. والغبوق: شرب الليل. والصبح: شرب الغداة.

(٥) الديوان. ص ٣٣٩.

أما السمعية فقد أفرزت أربعة ألوان من الصوت:

أولها - الدعاء للنجدة وغيرها:

كَأَن سَحِيلَهُ فِي كُلِّ فَجْرِ عَلَى أَحْسَاءٍ يَمْؤُودٍ دُعَاءٌ^(١)

وثانيها - زئير الأسد:

تَدَاعَتْ عَصَبَةٌ مِنْ وَلَدِ ثَوْرٍ كَأَسَدٍ مِنْ مَنَاطِقِهَا الزَّيْثَرُ^(٢)

وثالثها - الطرب والغناء:

وَمُسْتَأْسِدٍ يَنْدِي كَأَنَّ ذُبَابَهُ أَخُو الْخَمْرِ هَاجَتْ حَزَنُهُ فَتَذَكَّرَا^(٣)

ورابعها - صمت الديار:

وَقَفْتُ بِهَا رَأْدَ الضَّحَاءِ مَطِئِي أَسَائِلُ أَعْلَامَا بَيِّدَاءِ قَرَدٍ
فَلَمَّا رَأَيْتُ أَنَّهَا لَا تُجِيبُنِي نَهَضْتُ إِلَى وَجْنَاءِ كَالْفَحْلِ جَلَعِدٍ^(٤)

على الرغم من قلة عدد الصور السمعية بالقياس إلى الذوقية واللمسية، جاءت هذه الصور متنوعة تنوعها أوروباً أكثر تنوعاً منها، وهذا يؤكد مرة أخرى بأن الصور المختلفة وردت عند زهير متناسبة مع موضوعاتها. فإذا تكرر موضوع يتناسب وصورة ما تكررت هذه الصورة بتكراره، وغدا هذا التكرار مجالاً لزيادة عددها في الشعر. فمثلاً تكررت صورة النار - وهي صورة لمسية - بتكرار موضوع الحرب في شعر زهير، ذلك لأن النار تقترب كثيراً بالحرب عنده.

ويبدو - بناء على هذا - أن الموضوعات الملائمة للصور الشمية لم تكن

(١) الديوان. ص ٧٠، وسحيله: صوته (الحمار). ويمؤود: أرض. وأحساء: جمع، وأحدها جسي، وهي مواضع يكون فيها الماء.

(٢) الديوان. ص ٣٣٧، وثور: رجل.

(٣) الديوان. ص ٢٦٣، والمستأسد: النبت كثروال. ويندي: من الندى. شبه صوت الذباب وطنينها بترنم السكران إذا غنى.

(٤) الديوان. ص ٢٢٠، ورأد الضحاء: وقت ارتفاع الشمس. والقردد: ما غلط من الأرض.

موضع اهتمام زهير، لذلك جاءت نادرة إذ لم أعثر في ديوانه إلا على صورة واحدة فقط. قال:

لهم راح وراووق ومسك تعل به جلودهم وماء^(١)

ربما كانت الصورة الشمية - كما يظهر في صورة المسك هنا - قرينة في خيال زهير بموضوع الدعة واللذة كشرب الخمر وغيرها. إذا كان ذلك كذلك فإنه من الطبيعي أن تندر هذه الصور في شعره الذي جعل العمل المضني، والمغامرة الجسور وكده في أكثر الموضوعات التي اجتمعت لديه.

قد تبدو خصوصية الشاعر في الصور غير البصرية أكثر منها في البصرية ذلك لأن البصرية صورة العموم. قال لويس «النمط الشائع هو البصري، وهناك أعداد كبيرة من الصور تبدو وكأنها غير حسية ترتد إليه بشكل أو بآخر»^(٢). وهي لذلك لا تنحصر في موضوعات محدودة وإنما تتسع لتشمل موضوعات مختلفة فمنها عند زهير صورة النسيج المحكم الذي شبهت به الخيل. المحكمة الصنعة:

القائد الخيل منكوبا دوائرها قد أحكمت حَكَمَاتِ القَدِّ والأَبَقَا^(٣)

ومنها صورة المخمورين الذين أصابتهم الخمر فتركهم كالقتلى:

أمشي بين قتلى قد أصيبت نفوسُهُمْ ولم تقطر دماء^(٤)

ومنها صورة القلب الخالي من الماء والرواء وقد شبهت به عين النوق المتعبة:

وكان أعينهن من طول السُري قُلبٌ نواكز، ماؤهن منضَّب^(٥)

(١) الديوان. ص ٧٢، والراووق: الذي يروق فيه ويصفى. وتعل: مرة بعد مرة.

(٢) C.D. Lewis, The Poetic Image, London, 1968, p. 18.

(٣) الديوان. ص ٤٩، والأبق: شبه الكتان، ويقال: حبال القنب.

(٤) الديوان. ص ٧٣.

(٥) الديوان. ص ٣٧١، ونواكز: قليلات الماء. ومنضَّب: يعيد الماء قليله.

ويشعر الباحث أن هناك صوراً قد تعد بصرية لأنها موجهة إلى حاسة البصر مشكّلة بها، ولكنها – مع ذلك – متميزة بشخصية خاصة قادرة على أن تحقق نوعاً صورياً يختلف عن غيره من الصور البصرية الأخرى. وهذه الصور هي: اللونية، والضوئية، والدينامية. لقد وردت هذه الصور كثيراً في شعر زهير ولكن بنسب متفاوت فيما بينها:

أما الضوئية فأقل الثلاث وروداً وتكاد تنحصر في انبلاج الصباح:
 فبات معتصماً من قُرْها لثِقاً رَشَّ السحابُ عليه الماءُ فأطرقا
 ليلته كلُّها حتى إذا حَسَرْتُ عنه النجومُ أضواء الصبْحُ فانطلقا^(١)
 ونور البدر:

لو كنتَ من شيءٍ سوى بَشَرٍ كنتَ المنيرَ لليلةِ البَدْرِ^(٢)
 وضوء النار:

نعم الفتى المَرِيُّ أنتَ إذا هُمُ حضروا لدى الحُجراتِ نارَ المَوْقِدِ^(٣)
 أما صور الشمس فقد غلب عليها طابع الحرارة لذلك فهي أقرب إلى اللمسية منها إلى الضوئية.

مثال ذلك قوله في وصف الظبية:

يَبْطِنُ العَقِيقِ أو بَخْرُجِ تَبَالَةٍ متى ما تَجَدَّحَرَّامِنَ الشمسِ تَدْمُجِ^(٤)

وصور الشمس قليلة في شعر زهير على كل حال.

(١) الديوان. ص ٤٦، والقُر: البرد. واطرقا: ركب بعضه بعضاً. والبيتان في وصف النور الوحشي.

(٢) الديوان. ص ٩٥.

(٣) الديوان. ص ٢٧٥، والحجرات: جمع حجر، وحجر: جمع حجرة. والموقد: الذي لا تحمد ناره للضيف.

(٤) الديوان. ص ٣٢٢، وخرج تبالة: لعله واد بجانب تبالة. وتدمج: تدخل في كناسها.

أما اللونية فكثيرة الورود بالقياس إلى الضوئية. لقد تناول الشاعر من الألوان الأبيض، فالأسود، فالأحمر، فالأزرق، فالأصفر على الترتيب. إن الأبيض - كما ترى - هو الغالب عنده، ولعل هذا يعطينا مجالاً للتفكير في الفأل القادم الذي ظل شعره يحمله على الأغلب، بل إن مثل هذا الفأل قائم في الصور التي يشع اللون الأسود فيها. مثال ذلك قوله،

يصف ناقتة:

مَتَى مَا أَكَلَفَهَا مَفَازَةً مَنْهَلٍ فَتُسْتَعَفَ أَوْ تُنْهَكَ إِلَيْهِ فَتَجْهَدِ
وَتَنْضَحُ ذِفْرَاهَا بِجَوْنٍ كَأَنَّهُ عَصِيمٌ كَحِيلٍ فِي الْمَرَاجِلِ مُعَقَّدٍ^(١)

من الواضح أن لون الكحل الذي جعل معادلاً للون العرق المتصبب من جسم الناقة يحمل معنى جمالياً طيباً في فكر زهير: إنه الفدية التي تفتدي الناقة نجاح صاحبها بها. وعند هذا يغدو السواد ذا جمال مواز لجماله في مواضع خاصة من المرأة كما في هذه الصورة التي يصف فيها جمال الثغر:

وَمَوْشَرٍ حُمَشٍ اللَّثَاثِ كَأَنَّمَا شَرَكَتْ مَنَابِتُهُ رَضِيضَ الْإِثْمِدِ^(٢)

ويبدو أن اللون يحمل في شعر زهير دلالات نفسية وفكرية عميقة كما دلت على ذلك الصور السابقة، وكما تدل عليه الصور التي تجمع اللونين الأسود والأبيض كهذه الصورة التي يبدو فيها الحمار مستهزئاً من خيال الشاعر صورة للرمح:

أَقْبُ كَصَدْرِ أَسْمَرَ ذِي كُغُوبٍ لَهُ مِنْ كُلِّ مُلْمَعَةٍ إِبَاءٌ^(٣)

(١) الديوان. ص ٢٢١، وما بعدها. والمنهل: الماء. وتستعف: يؤخذ عفوها. وتجهد: تتعب. الذفري: الموضع الذي يعرق من البعير في القفا أو خلف الأذن. والجون: الأسود، والعصيم: الأثر.

(٢) الديوانه. ص ٢٦٩، وموشر: ثغرية تحريز. وحش اللثا: قليل اللحم دقيق. وشركت: خالطت. ورضيض الإثم: مادق من الكحل.

(٣) الديوان. ص ٦٥، والأقب: الضامر.

وهذه الصورة التي أثارَت الناقَة صورة للشور فيها:

وكانها بعد الكلالِ عَشِيَّةً قَهَبُ الإهابِ مُلَمَّعٌ بِسَوادٍ (١)

فالصورتان تعكسان حالة فكرية واحدة أساسها أن السواد في الظاهر هو الذي وَلَدَ البياض، وَكَوَنَهُ. وما البياض إلا حالة الرضا النفسي نبع منها الإباء في الأولى، وانتهت إليها نشوة النصر في الثانية. ومن هنا أمكن للشاعر أن يجمع لونين مختلفين في شيء واحد كما في هذه الصورة للبقرة:

ورأيتها نكباء تحسبُ أنها طُلِيَتْ بَقارٍ أو كُحِلَ مُعَقَدٍ
وتيممتُ عُرضَ الفلاةِ كأنها غراءُ من قِطْعِ السحابِ الأَقْهَدِ (٢)

الحالة الأولى التي كانت تمر بها البقرة هي حالة من الاكتئاب التي عقت فقدانها لابنتها بعد أن كانت غفلت عنه فأكلته السباع، لهذا بدت منكوبة سوداء كأنها طليت بقر أو بكحل. أما الحالة الثانية، التي تحولت إليها فهي العزم على الفوز وعدم الوقوع في الألم مرة أخرى، ولهذا بدت غراء ناصعة البياض كقطعة من السحاب الأبيض في السماء الصافية.

أيمكن أن تكون البقرة سوداء بيضاء في وقت واحد؟

قد يجيب من يأخذ بالتفسير الحرفي للشعر فيقول: «البقرة في خديها وقوائمها سوداء، وساثرها أبيض، فشبه بياض ظهرها بالسحاب» (٣). ولكن لا يخفى أن في هذه الإجابة محاولة لرسم بقرة غريبة بقصد انطباق الألوان المختلفة عليها.

أما من يأخذ بالتفسير الداخلي أو الإيحائي للشعر فإنه يرى من غير المعقول أن تكون البقرة سوداء بيضاء على الحقيقة، ولكن استيحاء المعاني

(١) الديوان. ص ٣٣٢، والإهاب: الجلد. والقهب: الأبيض. والكلال: الإعياء.

(٢) الديوان. ص ٢٧٤، وما بعدها. ومعقد: يعقد بالنار. وعرض الفلاة: ناحية الفلاة. وغراء: سحابة بيضاء. والأقهد: الأبيض.

(٣) الديوان. ص ٢٧٥.

الكامنة خلف هذين اللونين المتضادين، والاستعانة، من أجل ذلك، بالسياق الذي وحدهما والأحوال التي صاحبتهما، يمكن له أن يحل اللغز. فاللونان المتضادان - في مفهوم هذا التفسير - هما حالتان شعوريتان عاشتهما البقرة الرمز في زمن واحد. وهما - بالرغم من أنها متضادان - مترابطان ترابط لحمة قوية، لأن الحالة الثانية منهما - وهي حالة العزم على الفوز - كانت قد ولدتها الحالة الأولى، حالة موت الابن. وبهذا تنتزل الحياة - في نظر الشاعر - من رحم الموت.

ومن الصور الأخرى المثيرة في شعر زهير الصورة الدينامية. لقد قيل: إن بإمكاننا فحص صور أي شاعر من خلال تقسيمها إلى نوعين هما: الصور الساكنة (Static)، والصور الدينامية (Dynamic). فالأولى تصف المظاهر والأعراض، والثانية تصف الطريقة التي تعمل أو تتفاعل فيها الموضوعات^(١). وإذا جاز لنا أن نطبق هذه النظرة على شعر زهير وجدنا أن معظم الصور فيه يحقق عملياً النوع الثاني أي الصور الدينامية. فقليلة هي الصور الساكنة عنده لكنها ليست غائبة تماماً. ومثالها قوله:

جِيَاضُ المَنَايا لَيْسَ عَنْهَا مُزْجَرْجُ فَمَنْتَظَرُ ظَمْئاً كَأَخْرٍ وَارِدٍ
خَبَالٌ وَسُقْمٌ مَضْنَى وَمَنْيَّةٌ وَمَا غَائِبٌ إِلَّا كَأَخْرٍ شَاهِدٍ^(٢)
وقوله:

وَإِذَا بَرَزْتَ بَرَزْتَ إِلَى صَافِيِ الْخَلِيقَةِ طَيْبِ الْخُبْرِ^(٣)
«فمنتظر ظمئاً كآخر وارد»، و«ما غائب إلا كآخر شاهد» و«صافي الخليفة» و«طيب الخبر» صور ساكنة يقترب بعضها من الكلام المباشر، فهي لا تتحرك ولا تحرك.

(١) A.S. Brandenburg, The Dynamic Image in Meta Physical Poetry, P.M.L.A., 1942, Vol. 57, p. 1039.

(٢) الديوان، ص ٣٢٧.

(٣) الديوان، ص ٩٢.

أما الصور الدينامية فكثيرة بالنسبة للسائكة، وتتسم كلها – على ما بينها من اختلاف نوعي – بالفاعلية والقدرة على الحركة والتحريك في آن واحد. يمكننا أن ننظر إلى هذه الصور من خلال مستويين:

الأول: الصور ذات الحركة الظاهرة.

الثاني: الصور ذات الحركة الكامنة.

أما المستوى الأول فيمثله قول زهير يصور فعل التقاتل في الحرب:

حتى إذا ما التقى الجمعانِ واختلفوا ضرباً كنحتِ جذوعِ النخلِ بالسِّفَنِ^(١)

وقوله يصور مطاردة بين البقرة ومجموعة الصائدين مع كلابهم:

وجدتِ فألقتِ بينهنَّ وبينها غباراً كما فارتِ دواخنُ غرقَدِ^(٢)

وقوله يصور انتصار الثور على الكلاب المطاردة له:

فابتزهنَّ حُتوفهن ففائظ عَطِبُ وكابٍ للجبين مُتَرَبِ^(٣)

فالصورة الأولى تشيع حركة عنيفة مخيفة من خلال الموازنة بين وقع السيوف على الأعناق، ونحت جذوع النخل بالفؤوس. أما الصورة الثانية فرسمت أبعاداً واسعة لحركة المطاردة: فالمتطاردان؛ كل واحد منهما في جهة، ويقوم بينهما هذا الغبار الكثيف الذي أثارته البقرة السريعة حتى غدا شبيهاً بسحابة من الدخان المتصاعد من دواخن غرقد. وأما الثالثة فقد أعطيت فيها كلمة «ابتزهن» طاقة حركية تعبيرية كبرى لأنها وضعت موضعاً استعارياً مشيراً

(١) الديوان، ص ١٢٠، وتنحت الجذوع بالسفن: تمأس به، والسفن – كما قال أبو عمر – هوجلد السمك الذي يجعل على قائم السيف، وقال الأصمعي هو السنن أي الفأس (وهو أفضل برأيي).

(٢) الديوان، ص ٢٣٠. وبينهن: بين الكلاب وبينها. ودواخن: جمع داخنة أو دخان. وغرقد: شجر له شوك.

(٣) الديوان، ص ٣٨٠. وفائظ: ميّت. ومترب: مطروح في التراب.

حيث شبهت الخوف بالكثرة الذي يجهد الإنسان غير المالك له أن يملكه. والإنسان المالك له أن يحرص عليه. وقد تكلف غريزة التملك هذه صاحبها عطياً وتربياً كما في بقية الصورة.

لقد نقلت هذه الصور الثلاث، بالتحرك والتحريك اللذين أوجدتهما في موضوعاتها، الصراع من الخصوص إلى العموم، ومن الزمان الذي قيلت فيه إلى كل زمان يخلفه.

وأما المستوى الثاني فيمثله قول زهير في شياه:

ثلاث كأقواس السَّراءِ وناشِطٌ قد اخضرَّ من لَسِّ الغَمرِ جحافلُه (١)
وقوله يذكر عيراً:

وَحَدًّا كَمَقْلَاءِ الوليدِ مَكْدَمٌ جَابَ أطاعَ له الجَمِيمُ مُخَنَّبٌ (٢)
وقوله يصور علاقته بإحدى النساء في شعره:

صحا القلبُ عن سلمى وقد كاذلَ يَسْلُو وأقفر من سلمى التَّعَانِيقُ والثَّقْلُ (٣)

أما الصورة الأولى التي تصور الشياه هائثات بما يأكلن من نبات وافر، فتبدو صورة ساكنة، لكن الوضع الذي اختاره الشاعر لهذه الشياه يتيح المجال للتفكير في حركة سريعة قادمة، فكون الشياه ضامرات كأقواس السَّراءِ لا يعني أنهن هزيلات هزال ضعف، ولكنه يعني أنهن، بأجسامهن النحيلة مع حسن غذائهن، مؤهلات للسرعة التي تنقذهن من الصائدين، لذا فإن على هؤلاء الصائدين أن يواجهوا هذا الموقف بتدبير حكيم وأن لا يركنوا فقط إلى سرعة

(١) الديوان، ص ١٣١. والسَّراء: شجر تتخذ منه القسي. وناشط: حرك يخرج من بلد إلى بلد.

(٢) الديوان، ص ٣٧٣. ومكدم: معضض قد كدَّمته الحمير. والمقلاء: العود الذي يضرب به الصبيان، القلة (وهي خشبة صغيرة قدر ذراع). وجاب: غليظ. والجميم: النبت الكثير. والمخنب: الذي فيه انحناء.

(٣) الديوان، ص ٩٦.

خيولهم فقد لا توازي سرعتها سرعتهن، وهذا ما فعله صائدو هذه الشياه في القصيدة؛ فقد لجأوا إلى الحيلة والمباغته.

أما الصورة الثانية التي وازنت بين العير ومقلاء الوليد المكدم، فقد ترى ساكنة أيضاً، لكن كلمة «مكدم» التي جاءت تصف المقلاء والعير معاً مستتارة من تخيل حركة عنيفة سابقة. فتكديم المقلاء لا يكون إلا بكثرة الاستعمال والتحريك، وتكديم العير لا يحدث إلا بعد عراك قاس ودام مع غيره من الحمير. وهكذا فإن صورة التكديم مستتارة في خيال الشاعر بحركة الماضي الممتلئ نشاطاً وعملاً.

وفي الصورة الثالثة ما في الصورتين السابقتين؛ فالقلب الذي صحا يشعر بوقوع المحب بين حالتين مثيرتين للحركة والفعل: أولاهما حالة الماضي الحالم الذي كان فيه هائماً بمحبوبته يعيش على لقائها ويصبر على جفائها. وثانيتهما حالة الحاضر الصارم الذي يبدو فيه الشاعر متحولاً إلى موقف جديد يرفض أحلام الماضي ويقدم على أفعال جريئة.

وعلى كل فإن الصورة عند زهير تتنكب غالباً عن الأوصاف الجامدة، وتتوجه بدلاً من ذلك إلى تصوير الأفعال وما تعكسه من حياة، فإذا نظرنا، مثلاً، إلى صورة المرأة في البيتين التاليين:

قامت تبدي بذي ضالٍ لتُحزِنِي ولا محالة أن يشتاق من عَشِقَا
بجيدٍ مُغزَلَةٍ أدماء خاذلةٍ من الطَّباءِ تُراعي شادناً خَرِقاً^(١)

فإننا نجد أن أوصاف المرأة فيها لا تقف عند رسم العيون والحدود والقدود مجردة وإنما تتعداها إلى الفعل الذي يثير تفاعلاً حيوياً في كل شيء يمسه: فالصورة البصرية في البيت الثاني التي اقترن فيها جيد الفتاة بجيد

(١) الديوان، ص ٣٤ وما بعدها. وذو ضال: مكان به ضال وهو الصدر البري. والخاذلة: المتأخرة عن غيرها. والشادن من الطباء: ما اشتد لحمه. والخرق: الذي لا يقدر على الحركة لصغره وضعفه.

الظبية امتدت إلى الفعل الممثل في «مغزلة» و«خاذلة» و«تراعي» حتى باتت هذه الحالات المختلفة محوراً للعلاقة التي تربط المرأة بمن يهواها. وهي حالات تبعث الشوق المحرك في نفس المحب.

(٢)

عندما تستنهض الرؤيا الداخلية المستشارة العناصر الحسية من الخيال تقف هذه العناصر متقابلة في مواضع متقاربة أو متباعدة، ولكنها تظل محكومة برابط خاص يضم أنحاءها. وقد اصطلح النقد على تسمية هذا الرابط بالوسيلة البلاغية.

إذا كان هذا التصور صحيحاً فإن هنالك وسائل بلاغية – عمل الداخل من زهير على توزيعها في شعره توزيعاً يحمل هويته – كانت تقترن بالعناصر الحسية وتتفاعل معها وبها من أجل استكمال تشكيل الصورة الزهيرية الخاصة.

من الوسائل البلاغية التي ترتبط بالصورة الشعرية عادة المجاز^(١) والكناية والتشبيه والاستعارة والرمز. لقد جاءت كل هذه الوسائل في الصورة عند زهير، ولكن وفق نظام أبرز خصوصية الشاعر كما سنرى في استعراضنا التالي لها:

من المجاز في شعر زهير قوله:

على رِسلِكُم إنا سُنْعدي وراءِكُم
فتمنَعُكُم أرمأخنا أو سَتُعْذِرُ^(٢)

ومن الكناية قوله:

تداركتما الأحلافَ قد ثُلَّ عرْشُها
وذبيانَ قد زُلَّتْ بأقدامها النُّعْلُ^(٣)

(١) أعين بالمجاز هنا ما اصطلح على تسميته بالمجاز المرسل في البلاغة العربية.

(٢) الديوان، ص ٢١٦. وسنْعدي: أي سنْعدي الخيل.

(٣) الديوان، ص ١٠٩. وتل عرشها: تهدم. والأحلاف في شعر زهير هم أسد وغطفان.

ومنها أيضاً قوله:

فَيُفِدُّهُ بِضَرْبَةٍ أَوْ يَشْكُهُ بِنَافِذَةٍ تَصْفَرُّ مِنْهَا الْأُنَامِلُ^(١)

فـ «الأرماع» سبب إلى المنع الذي يقومون هم به، و«زلت بأقدامها النعل» كناية عن وقوعها في الضلال ومتاهة الحرب، و«تصفّر منها الأنامل» كناية عن الموت المحقق. وهذه ألفاظ أو عبارات تشير إلى المعنى بما يمت له بسبب أو علاقة لذا يكون التحول عن التعبيرات المباشرة تحوّلًا لغويًا يحوي إيجاءات قريبة جداً من الإدراك. ولهذا يبدو أن إطلاق مصطلح «الصورة الإشارية»^(٢) عليها ما زال صالحاً.

لم يرد المجاز والكناية كثيراً في شعر زهير، ويبدو أن اهتمامه بالتشبيه والاستعارة كان أكبر بكثير من اهتمامه بهما، ولعل التناسب العددي بين هذه الأنواع الصورية الذي أضعه في الجدول التالي يوضح طبيعة ذلك الاهتمام ومستوياته:

	١٨٤	التشبيه
٣٠٦	١٢٢	الاستعارة
	٠٣٨	الكناية
٠٤٢	٠٠٤	المجاز

هذا ويشعر الباحث أن عدداً غير قليل من كُنَايَات زهير جاءت ترديداً لموروثات عامة في عصره؛ فـ «تصفّر الأنامل» و«طوى كشحاً» و«لَيْنُو المَآزِر» و«خابط ورقاً» و«دقوا بينهم عطر منشم» و«يحرق نابه» و«غراب البين قد نعقا» و«لا يدب لها الضراء»^(٣)، كُنَايَات كانت تتردد في البيئة الجاهلية

(١) الديوان، ص ٢٩٧.

(٢) أنظر كتابي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر جامعة اليرموك، إربد/ الأردن، ١٩٨٠، ص ١٦١ وما بعدها.

(٣) الديوان، الصفحات ١٢١، ٢٢، ٣١٥، ٥٣، ١٥، ١٤٣، ٤١، ٨٤ على الترتيب.

ولا يملك أحد زعم اختراعها. إن هذا قد لا يقلل من أهمية الطاقة التعبيرية التي تمتلكها بقدر ما يعطيها قوة وقدرة في هذه الطاقة، ولكن جهد الشاعر في إنشائها يظل قليلاً بالقياس إلى جهده في الصور التي يبتدعها.

ويبدو - على أية حال - أن عدم اهتمام زهير بالكناية والمجاز آت من الطبيعة التصويرية التي كانت له خاصة ولعصره عامة. ولكي أصل إلى توضيح هذا أوردنا ما ذكر عن الفرق بين الفكر الكنائي والفكر الاستعاري. لقد جعل جاكوبسون الفرق بينهما قائماً على «أن الاستعاري يؤسس علاقات من جوهر التشابه بين عناصر متشعبة من التجربة وموضوعات طبيعية متنوعة، تم إبراز ذلك في نماذج من الانسجام قوية وباقية على الأيام. أما الفكر الكنائي فيعتمد على التجاور في العلاقات أكثر من اعتماده على التشابه، وهو لا يستمد وجوده من خلال النماذج البنائية، ولكن من خلال الترابطات التي تلاحظ أو تدرك حسيّاً في زمان ما أو مكان ما. وقد اعتقد ليفي ستراوس أن العلاقات الكنائية هي التي تسود المجتمعات الحديثة، أما المجتمعات الأسطورية القديمة فإن الأنساق البنائية هي التي تنظمها»^(١). ولما كنا لاحظنا أن عدداً غير قليل من الكنايات عند زهير ارتبط بعلاقات ترتد إلى موروثات عصره فإن إمكانية انطباق فحوى التفريق بين الفكرين، وغلبة الفكر الاستعاري على زهير بصفته ممثلاً لعصره، محتملة جداً. ولعل مما يؤيد هذا الاحتمال ما كنت قد ذهبت إليه في بحث سابق من أن العقلية الجاهلية الوثنية «كانت تجسّد العقلية البدائية - الأسطورية - نوعاً وإن ابتعدت عنها زماناً»^(٢). هذا وقد كان ستراوس - على ما نقلنا عنه - يرى أن الفكر غير الكنائي هو سمة المجتمعات الأسطورية.



(١) C. Altieri: Objective Imagery and Act of Mind in Modern Poetry. in P. M. L. A. 1976, vol. 91, p. 103.

(٢) أنظر بحث «مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي - بحث في التفسير الأسطوري» في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد السادس، المجلد الثاني، ١٩٨٢، ص ٨٥.

سيقوم تفصيل القول في التشبيه والاستعارة عند زهير في هذا الفصل على أساس معالجة كل منهما على حدة، ثم الموازنة بينهما من خلال حصيلة السمات المميزة لكل نوع.

أما التشبيه فقد شكله الشاعر أنواعاً تختلف باختلاف الأداة. لقد استخدم التشبيه بالكاف، وبكأن، وبكما، وبمثل، وبالمشاكهة، وبالمقارنة^(١)، وبحسب، كما استخدم التشبيه البليغ والضمي والدائري. لكن اهتمامه بهذه الأنواع لم يكن واحداً. ولعل الجدول التالي الذي يبرز الاختلافات العددية بين الأنواع يعطينا فكرة عن تنوع اهتمامات الشاعر فيها:

النوع	العدد
التشبيه بـ (كأن)	٥٨
التشبيه بـ (الكاف)	٥٦
التشبيه البليغ	٣٣
التشبيه بـ (كما)	١٢
التشبيه بـ (مثل)	٠٧
التشبيه الضمني	٠٥
التشبيه بالمقارنة	٠٤
التشبيه بالمشاكهة	٠٤
التشبيه بـ (تحسب)	٠٤
التشبيه الدائري	١
المجموع	١٨٤

(١) وهو التشبيه الذي يعتمد على المقابلة بين شيئين ومثاله قول زهير في الديوان ص ٢٤٤: ما الطرفُ أسرعُ منها حين يَرعَبُها جدُّ المرَجِّي فلا يأس ولا طمع فهو يقارن بين سرعة القطا حين يطلبها الصقر وسرعة الطرف. والمرجِّي: هو الصقر.

لقد انشغل الشاعر بالأنواع الثلاثة الأولى حيث جاءت أعدادها عالية، ومتقاربة. أما الأنواع الأخرى فكان اهتمامه بها أقل كما هو واضح من أعدادها القليلة نسبياً. وقد تبع هذا التنوع في التشبيه سمات امتاز بها كل نوع من غيره.

هناك مجال للتشابه بين تشبيه (الكاف) وتشبيه (كأن) حيث اقتضت طبيعتها اللغوية أن يدخل على الاسم فتكون له الصدارة في الصورة، لكن الطبيعة اللغوية أيضاً تعطي (كأن) طابعاً توكيدياً أكثر من (الكاف)، وقد برز مثل هذا الطابع في الأشياء التي كان بمقدور (كأن) أن تضمها إليها في التشبيه. وللتفريق العملي آتي بمثال على كل منها. قال الشاعر مصوراً الوشم (بالكاف):

هاج الفؤادَ معارفُ الرُّسْمِ قَفَرُ بذي الهضباتِ كالوشْمِ^(١)

وقال مكرراً رسم الصورة (بكأن):

ديارُ لها بالرقْمَتَيْنِ كأنها مراجعُ وشمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ^(٢)

من الواضح أن مجال التنوع في الصورة قد تحقق في التشبيه (بكأن) أكثر من تحقيقه في التشبيه (بالكاف). ويجب التنويه هنا بأن هذا الاستنتاج مبني على الأغلب، وهو لا يمنع من أن يكون التنوع صفة بعض التشبيهات بالكاف، وأن يكون عدم التنوع صفة بعض التشبيهات بكأن. وعلى كل فإن تنوع العناصر المجتمعة في صورة التشبيه بأن التالية:

وكانها يومَ الرِّحِيلِ وقد بدا منها البنانُ يزيّنُه الجِنَاءُ
بَرْدِيَّةٌ في الغِيلِ يَغْذُو أصلها ظلٌّ إذا تَلَعَ النهارُ وماءُ^(٣)

لا نجد لها مثيلاً في صور التشبيه بالكاف.

(١) الديوان، ص ٣٨٢. ومعارفه: علاماته.

(٢) الديوان، ص ٥. ومراجع الوشم: تردده حتى يثبت. والنواشر: عصب الذراع.

(٣) الديوان، ص ٣٤٠. والبنان: أطراف أصابعها. وبردية: نبات البردي الأخضر الرطب. والغيل: الأجمة. ويغذو: يُربّي. وتلع: ارتفع.

ومن الملاحظ أيضاً أننا قد نجد موضوعات يكثر ورودها في أحد التشبيهين لكنها قليلة، أو نادرة في الثاني. من ذلك مثلاً صورة السيف، فقد كثرت مع الكاف، بينما لم تأت مع كَأَن إلا مرة واحدة. وعلى النقيض من هذا صورة الكحل، فقد تكررت مراراً مقترنة بكَأَن، في حين أنها لم ترد مع الكاف أبداً. وقد أدى هذا إلى أن تتفوق الصور اللونية وخاصة صورة السواد في التشبيه بكَأَن على مثيلاتها في التشبيه بالكاف. ولعل هذا وحده كاف للدلالة على أن الرؤيا الداخلية للشاعر تدخلت في هذا الترتيب، ذلك لأننا لاحظنا سابقاً العلاقة بين المشاعر والأفكار من جهة، وبين الصور اللونية وتوزيعاتها من جهة أخرى.

هناك فرق بين هذين التشبيهين من جهة، وبين التشبيه (بكما) من جهة أخرى. فإذا كانت الطبيعة اللغوية لها قد أعطت الاسم أحقية الصدارة في الصورة، فإن الطبيعة اللغوية لـ (كما) قد أعطت هذه الأحقية للفعل. مثال ذلك قوله:

يَقْطَعْنَ أَجَوازَ أَميَالِ الفَلَاةِ كما يَغْشَى النُّواتِي غِمَارَ اللَّجِّ بالسُّفُنِ^(١)

أما البليغ فمن خصوصياته أنه أعطى مجالاً للتفاعل النشط بين العناصر بعد أن استغنى عن أداة التشبيه التي كانت تقوم غالباً بين المتشابهين من هذه العناصر فتخفف نوعاً من سرعة التقائها. فلو أخذنا قوله في تصوير سرعة الحمار وأتانه:

فَشَجَّ بها الأَمَاعِزَ وهي تَهْوِي هُوِي الدُّلُو أَسْلَمَها الرُّشَاءُ^(٢)

لوجدنا أن (تهوي) و(هوي...) كلمتان متلازمتان توجهان الخيال في لحظة زمنية قصيرة إلى فعلين حركيين متماثلين يتمان في مجالين ومكانين مختلفين، وفي هذا ما فيه من حيوية ونشاط.

(١) الديوان، ص ١١٨. ويقطعن يعني الظعائن. وأجواز: أوساط. والميل: القطعة من الأرض.

والنواتي: الملاحون والواحد نوتي. واللج: معظم الماء والواحدة لجة.

(٢) الديوان، ص ٦٧. وشج: علا. وبها: أي بالأتان. والأماعز: جمع أمعز، ومعزاء وهو المكان

الغليظ الكثير الحصى. وأثلمها: خذلها بانقطاعه. والرشاء: الحبل.

وقد أعطى البليغ كذلك الفرصة لإحداث إيقاع موسيقي عن طريق الموازنة الموسيقية حيناً كما في:

هُمُ الْخَيْرُ الْبَجِيلُ لَمَنْ بَعْدَهُمْ وَهُمْ نَارُ الْغَضَا لِمَنْ اصْطَلَاها^(١)
وعن طريق الجناس الاشتقائي حيناً آخر كما في «تجبو ضفادعه حبو الجواري»، «ويخلجن خلج الدلاء» و«يميل الرمح ميل المائح» و«ينجو نجا» الأخدري^(٢).

يضاف إلى هذا أن البليغ حقق تنوعاً ذاتياً باتباعه أساليب مختلفة لإحداث التشابه، فزيادة على أنه قرن المشبه إلى المشبه به دونما أداة، وأنه جمع بين الفعل ومصدره كما في الأمثلة السابقة، استعان بالفعل حيناً: «رأيت ذوي الحاجات حول بيوتهم قطيناً»، وبالإضافة حيناً آخر: «إذ تستبيك بجيد آدم عاقد»^(٣)، وبالنسبة حيناً ثالثاً: «جمالية». وفي مثل هذا التنوع غنى أسلوب لا يخفى. فهو—إلى جانب كونه يفسح المجال لكسر الرتابة داخل العمل الشعري الواحد، يعطي الشاعر حرية الاختيار والملاءمة بين الأسلوب التشبيهي والموضوع الذي تشكل منه الصورة المنقولة به.

إن هذه الخصوصية المحققة عند كل تشبيه لتؤكد أن أنواع التشبيه المختلفة تظهر نوعاً من التطور فيما بينها؛ فتوسط (الكاف) بين المشبه والمشبه به، وسبق (كأن) لهما، ثم جمع البليغ إياهما دونما أداة، كلها أشكال تحاكي حالات من السلوك الإنساني الداخلي تتدرج من الوضوح إلى الدقة، ومن الامتداد إلى التكثيف.

لما كانت القاعدة الأساسية في تشكيل الصورة عامة، وفي التشبيه منها بشكل خاص، تعتمد على المقايسة التي تستحضر عادة عالماً آخر^(٤) يثيره العالم

(١) الديوان، ص ٣٢٩. والبجیل: الكثير.

(٢) الديوان، الصفحات: ٤٠ و ٢٠٤ و ١٢١ و ٢٧٠ على التوالي.

(٣) الأمثلة في الديوان، الصفحات: ١١١ و ٢٦٩ و ٢٢٠ على الترتيب.

(٤) F. I. Carpenter: Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama, Norwood Edition, 1978, p. 173.

القائم، فإن المنظرين للصورة اهتموا بدراسة التحولات التي تجري بين العوالم المختلفة من خلال التحليل العملي لما أسموه بعناقيد الصور (Clusters) ^(١) . وغاية هؤلاء - كما يبدو - معرفة الكيفية التي يتبادل فيها عالمان أو أكثر الوظائف في التجربة الداخلية للشاعر.

ومثل هذا الاتجاه جدير بالتقدير والتطبيق، ذلك لأن التحول من الحاضر (وهو المشبه) إلى الغائب (وهو المشبه به) عملية إنسانية متشابكة تنشئ علاقات ذات قيم عميقة الدلالة. فهي أولاً تكشف جوانب مهمة في الرؤيا الشعرية لشاعر فرد، وهي ثانياً تبرز الفروق الفردية بين الشعراء، إذ ليس من المحتمل أن يتفق شاعران على إجراء التحولات عينها بين المشبه والمشبه به، أو على تشكيل عناقيد الصور بكيفية واحدة حتى إن اتفقا على بعض من هذا التشكيل.

سأحاول بلورة بعض من هذه الأفكار النظرية من خلال تتبع عناقيد الصور عند زهير وتسجيلها في الجدول التالي الذي تتوزع التحولات فيه على مجالات الحياة المختلفة. هذا وقد كنت عاجلت في فصل سابق ^(٢) هذه المجالات، التي يمكن أن نسميها بمصادر الصورة أيضاً، ووزعتها على خمسة أنواع هي: الإنسان، والحياة اليومية، والطبيعة، والحيوان، والثقافة.

وسأضيف إليها في الجدول التالي المعاني المجردة لأهميتها في مسألة التحويل:

(١) K. Burke: The Philosophy of Literary Form. Vintage Books, N. Y. 1957, p. 20.

(٢) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب.

المجموع		داري	نمبر	مشاكله	معارفه	فني	مثل	كما	بجمله	٦	٧	عنايد الصور في التشبيه
١١			١					٢	٢	٥	١	من الإنسان إلى الإنسان
٢٠				١		١		١	٥	٧	٥	من الإنسان إلى اليومية
١٢					١	٤			٤	٢	١	من الإنسان إلى الطبيعة
١٩			١	٢	٢				٥	٥	٤	من الإنسان إلى الحيوان
٥٥								١	٢	٢		من الإنسان إلى الثقافة
٦٧												
٦			١				١		٢	٢		من اليومية إلى اليومية
٧				١				١		١	٤	من اليومية إلى الإنسان
٧							١	١		٣	٢	من اليومية إلى الطبيعة
٣							١		١	١		من اليومية إلى الحيوان
٣										٣		من اليومية إلى الثقافة
٢٦												
٤							١	١	١		١	من الطبيعة إلى الطبيعة
٦									٢	٢	٢	من الطبيعة إلى اليومية
١٠												
٢٨							٢	٢	٤	٧	١٣	من الحيوان إلى الحيوان
١٢					١				١	٢	٨	من الحيوان إلى الإنسان
٢٩	١	١					١	٣	٤	١٠	٩	من الحيوان إلى اليومية
٨										١	٧	من الحيوان إلى الطبيعة
٧٧												
١										١		من المجرد إلى الثقافة
١											١	من المجرد إلى اليومية
١										١		من المجرد إلى الإنسان
١										١		من المجرد إلى الطبيعة
٤												
١٨٤	١	٤	٤	٤	٤	٥	٧	١٢	٣٤	٥٧	٥٨	المجموع

من الملاحظات على الاتجاه العام لمسار التحولات في عناقيد الصور كما برزت في الجدول السابق أن الشاعر كان مهتمًا بتحول الإنسان سواء أكان هذا التحول من وضع إنساني إلى وضع إنساني آخر، أم من الإنسان عامة إلى غيره من الموجودات والمعارف الأخرى. هذا ولم يبرز مثل هذا الاهتمام في تحول غير الإنسان إليه، فقد بلغت صور التحول في الحالة الأولى سبعاً وستين، بينما بلغت الصور للحالة الثانية عشرين فقط.

كما يلاحظ اهتمامه بالتحول من الحيوان إلى غيره حيث بلغت صور هذا التحول سبعاً وسبعين كان نصيب التحول من حيوان آخر فيها ثمانية وعشرين، بينما لم تبلغ صور التحول من غير الحيوان إليه إلا اثنتين وعشرين، منها تسع عشرة صورة من الإنسان وثلاث صور فقط من اليومية.

وعلى العكس من الإنسان والحيوان جاءت الصور اليومية، فالتحول منها قليل بالقياس إلى التحول إليها حيث بلغت صور التحول في الحالة الأولى ستاً وعشرين (منها ست صور تم التحول فيها من اليومية إلى اليومية)، بينما بلغت صور التحول في الحالة الثانية ستاً وخمسين، منها تسع وعشرون من الحيوان، وعشرون من الإنسان وست من الطبيعة وواحدة من المجرد. لقد كانت حاضرة في خيال الشاعر جاهزة لأن يتحول إليها كل مجال. ولعل في هذا إبرازاً لحقيقتين:

أولاهما: أن هذه النتيجة الرقمية الدقيقة لسيطرة صور الحياة اليومية على خيال الشاعر تتساقق ونتيجة رقمية عامة كنا أثبتناها في البحث السابق الذكر: (الصورة ومجالات الحياة في شعر زهير بن أبي سلمى).

وثانيتهما: أن زهيراً، وهويته في صور التشبيه بالتحول إلى الحياة اليومية، ربما كان يستجيب لحركة البناء المادي في مجتمع الإنسان الوثني القديم. فإذا كان الإنسان في كل مجتمع يقوم بإنشاء علاقات له مع ثلاثة عوالم هي: المادي، والاجتماعي، والفكري الرمزي على أساس أن الأول يعني التعامل مع

الأدوات والثاني مع العلاقات والثالث مع المجردات^(١)، فإن زهيراً كان يلتفت في تشبيهاته، بوجه عام، إلى العالم الأول فهو الذي تبرز فيه مهارة الإنسان في استغلال العناصر المتاحة له وتطويرها وتطويرها لخدمة أهدافه في التفوق والسيطرة على الكون من حوله.

ومن اللافت للنظر في مسار التحولات قلة التحول من الطبيعة إلى غيرها حتى أن الصور الست التي تحولت إليها انحصرت في مجال واحد هو اليومية، لكن التحول إلى الطبيعة من غيرها جاء وافراً بالقياس إلى الحالة الأولى فقد بلغت صور هذا التحول اثنتين وثلاثين؛ منها اثنتا عشرة من الإنسان، وثمان من الحيوان، وسبع من اليومية وواحدة من المجرّد. ولعل هذا يتلاءم مع اتجاهه العام في صور التشبيه. فغاياته فيها التحول من مجال الإنسان إلى المجالات الأخرى.

بقيت ملاحظة أخيرة هي أن الجدول يثبت — على صعيد خاص — ما كنا قد قلناه سابقاً وهو أن لكل أداة تشبيه خصوصية خاصة في تشكيل الصورة ورسم أبعادها، وخاصة الموضوعات التي ترتضي دخولها في هذا التشكيل. فمن الواضح أن بعض التشبيهات اهتم بحالة كانت مهملة من غيره، أو كان اهتمام غيره بها قليلاً.

من ذلك اهتمام التشبيه الضمني بحالة التحول من الإنسان إلى الطبيعة، فقد جاءت أربع صور من خمس، هي كل ماله في شعر زهير، تنقل هذه الحالة.

ومن ذلك الفرق في الاهتمام بين التشبيه بـ (كأن) والتشبيه بـ (الكاف) في التحولات: من الإنسان إلى الإنسان، ومن اليومية إلى الإنسان، ومن الحيوان إلى الطبيعة.



(١) انظر في هذا كتاب الدكتور عاطف وصفي: الانثروبولوجيا الثقافية. دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١، الصفحات: ٨٤، ١٣٣، ١٦٢، ٢٥٥.

والاستعارة شكل صوري يعتمد على المشابهة — كما مر بنا — فقد عرفت بها البلاغة العربية بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه. وحذف أحد طرفي التشبيه فيها لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفز خيال المتلقي لإدراكه دائماً. وفي هذا يقظة داخلية حتمية عند المتلقي كانت قد سبقتها يقظة داخلية حتمية عند المبدع وهو لاحق تركيب العناصر وترتيبها على نسق خاص، يخفي شيئاً ويظهر شيئاً آخر. كل هذا يعطي الاستعارة مجالاً للدقة والتعقيد أكثر من التشبيه. ولتوضيح هذا ننظر معاً إلى صورة الذباب الذي هيجته خضرة الربيع فطرب في التشبيه مرة:

ومستأسدٍ يندى كأنَّ ذبابَه أخو الخمرِ هاجتْ حزنَه فتذكرا^(١)

وفي الاستعارة مرة أخرى:

أكل الربيع بها يُفزَعُ سمعه بمكانه هزجُ العشيَّةِ أَصْهَبُ^(٢)

الصورة التشبيهية واضحة فهي تحوي حدي الصورة (الذباب + أخو الخمر) وأداة التشبيه (كأن)، لذلك فلا يحتاج فكر المتلقي أن يذهب بعيداً للم عناصرها. أما الصورة الاستعارية فلا أداة فيها، وهي تفرض على المتلقي أن يفكر بالمشبه بعد أن أعطته صفتين يوحيان به هما: «العشية» و«أصهب». هذا بالإضافة إلى أن التشبيهية امتدت على مساحة البيت كله تقريباً، بينما الصورة الاستعارية لم تأخذ منه إلا الشعر الثاني، أما الشطر الأول فقد رسمت فيه أوضاعاً لموضوع آخر هو الثور وهذا يعني أن في الاستعارة إمكانية لتعدد الموضوعات وتكثيفها أكثر من التشبيه.

ويبدو أن خصائص كل من التشبيه والاستعارة قد تدخلت في ترتيب إيقاع كل بيت حيث يشعر قارئ بيت التشبيه أن الحركة الزمنية المصاحبة للمنطق فيه مناسبة أكثر من تلك المصاحبة للنطق في بيت الاستعارة، ولربما

(١) الديوان. ص ٢٦٣.

(٢) الديوان. ص ٣٧٣، والأصهب: الذي خالط لونه حمرة ويريد الذباب.

كان لطبيعة الاتساع في الموضوع الواحد المتحركة في شطري البيت الأول، وطبيعة التكيف التي جمعت موضوعين يتحركان معاً في البيت الثاني، علاقة ما في ترتيب الحركات الزمنية للبحر الشعري وللألفاظ اللغوية في كل منها.

للتفريق بين أنواع الصور الاستعارية لا بد لنا من اتباع منهج آخر غير المنهج الذي سرنا عليه في التشبيه. إنني أعتقد أن الاصطلاحات^(١) التي استخدمها كتاب «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» ما زالت تشكل أساساً صالحاً لتحقيق هذه الغاية. وبناء على ذلك فإنني سأصنف الاستعارة إلى أربعة أنواع وسأناقشها حسب اعتقادي بتدرجها من البساطة إلى التعقيد وهي:

أولاً: التماثل وهو الذي يقترن فيه على التشابه موضوع حسي بموضوع حسي آخر. مثال ذلك قوله:

أَنْ نِعَمَ مُعْتَرِكُ الْجِياعِ إِذَا خَبَّ السَّفِيرُ وَسَابَى الخمرِ^(٢)
وقوله:

سألت بهم قرقري برك بآيئهم فالعاليات وعن أيسارهم خيم^(٣)
فالناس المتعاركون جوعاً يماثلون المتعاريكين حرباً في الاختلاط، والكثرة، والتدافع. كما أن المتدافعين في قرقري (ولعله واد) يتماثلون في حركتهم مع سيل مندفع بغزارة.

ثانياً: التجسيد، وهو الارتفاع بالمجرد إلى مرتبة الجسد المادي المحسوس كقوله:

والمجد في غيرهم لولا مآثره وصبره نفسه والحرب تستعر^(٤)

-
- (١) انظر الصفحتان ١٦٨ - ١٧٢، من ذلك الكتاب، ففيها تفسير واف لتلك المصطلحات.
(٢) الديوان. ص ٨٨، وسابي الخمر: مشربها. والسفير: ورق الشجر تحته الريح فيمر على وجه الأرض.
(٣) الديوان. ص ١٤٧، وقرقري: موضع. وبرك: مكان. وخيم: جبل. بآيئهم. عن إيمانهم.
(٤) الديوان. ص ٣٠٦، وتستمر: تنقد. وسعرت النار: أوقدتها.

وقوله:

ولستُ بلاقٍ بالحجازِ مُجاوِراً ولا سَفَراً إلّا لهُ منهمُ حَبْلٌ^(١)
فالْحَرْبُ تَمَثَّلَتْ في جَسَدِ نارٍ تَسْتَعِرُ، والود في حبل يجمع بين طرفين:
أحدهما الممدوح، والثاني الذين يقصدونه طلباً لنواله.

والثالث: التشخيص، وهو الارتفاع بالمادي ليصل إلى مستوى الأحياء في
الحركة أو السلوك. ومثاله قول زهير:

خَوْذُ مَنْعَمَةٍ أُنِيقُ عَيْشُهَا فِيهَا لَعِينُكَ مَكْلاً وَبِهَاءٌ^(٢)
وقوله:

ولنعم حشو الدرع كان لها إذا نَهَلْتُ مِنَ الْعَلَقِ الرِّمَاحُ وَعَلَّتِ^(٣)
فالعين وازت حيويتها حياة الحيوان فانشغلت بجمال الفتاة انشغاله
بمرعاه. والرماح أصبحت مماثلة للإنسان تستمريء الدم استمراءه لشراب
لذيذ.

والرابع: التجسيم، وهو الارتفاع بالمجرد إلى مرتبة الجسم الحي في
الحركة أو السلوك. ومثاله قوله:

وذي نعمة تمتتها وشكرتها وخصمٍ يكاد يغلبُ الحقُّ باطلُهُ^(٤)
وقوله:

منها إذا احتَضَرَ الخُطُوبُ مُعَوَّلٌ وقرى لحاضرة الهمومِ ومَهْرُبٌ^(٥)

(١) الديوان. ص ١٠٨، وسفر: قوم على سفر. وحبل: عهد.

(٢) الديوان. ص ٣٣٩، والحق: الشابة. وأنيق: حسن.

(٣) الديوان. ص ٣٣٥. والعلق: الدم. والنهل: أول الشرب. والعلل: الشرب الثاني.

(٤) الديوان. ص ١٣٨، وملول: محمل.

(٥) في كتاب الصورة الفنية لأبي تمام مزيد من الشرح حول هذه المراحل. انظر صفحة ١٧٠، وما بعدها.

فالحق والباطل جسماً حتى أصبحا خصمين بشريين يبقي شرهما على خيرهما حتى ليكاد يغلبه. وكذا الهموم فقد جسمت حتى غدت ضعفاً تستدعي زيارته القرى.

يمكن أن ننظر إلى هذه الأنواع الأربعة من حيث التشكيل الداخلي الذي تتم فيه عملية دمج العناصر وتوزيعها فنضعها في إطارين تشكيلين هما: الجذر، والنماء. أما في الجذر فتتم عملية التشكيل على مرحلتين:

الأولى: قيام حدي الصورة في الذهن.

والثانية: تنحي أحدهما، وحلول آخر محله.

وإذا كانت الأولى مشتركة بين التشبيه، والاستعارة فإن الثانية هي التي تتميز بها الاستعارة وهي التي تجعلها شكلاً متطوراً من التشبيه. وعلى هذا يغدو إطار (الجذر) ممثلاً لأبسط حالات التشكيل في الاستعارة. وهو يضم نوعين من أنواعها الأربعة السابقة هما: التماثل والتجسيد.

وأما في النماء فتتم عملية التشكيل على ثلاث مراحل. هي المرحلتان اللتان رأيناها في الجذر، ومرحلة ثالثة تالية لهما هي الارتفاع بحد الصورة الباقي إلى مرتبة الأحياء في حركاتها أو سلوكها^(٧٦). ويضم إطار البناء النوعين الآخرين وهما: التشخيص، والتجسيم.

كان كل نوع من هذه الأنواع الأربعة يتشكل وفق قاعدته العامة لكنه، مع ذلك، يحتفظ بتمييزه النوعي في بروز عناصره ودقتها. وبناء على هذا نذهب إلى القول بأنه ربما كان التشخيص شكلاً غاماً وتطور من التماثل لأن حدود الصورة فيها تظل بارزة للإدراك. وأيضاً ربما كان التجسيم شكلاً غاماً وتطور من التجسيد لأن حد المعنى المجرد، المشترك بينهما، يظل دقيقاً على الإدراك، وهكذا كان التشكيل الاستعاري يتم عند زهير بطريقتين متدرجتين من البساطة إلى التعقيد وهما:

أولاً: التماثل ← المؤدي إلى ← التشخيص.

ثانياً: التجسيد ← المؤدي إلى ← التجسيم.

ولكن كيف توزعت هذه الأنواع جميعاً في شعر زهير؟ لعل اللوحة التالية لأعدادها المختلفة تبرز لنا هذه الكيفية:

النوع الاستعاري	العدد
التماثل	٢٣
التشخيص	٢٣
التجسيد	٣٦
التجسيم	٤٠
المجموع	١٢٢

الناظر إلى هذا التوزيع الكمي يرى أن زهيراً قد اهتم بالتجسيد والتجسيم اهتماماً يفوق - نوعاً ما - اهتمامه بالتماثل والتشخيص. وإذا تذكرنا ما قلناه سابقاً حول طبيعة التشكيل في الأنواع الاستعارية حكمنا على أن زهيراً مزج بين الوضوح والدقة، ومال جهة الدقة في هذا المزج. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نحدد مدى الدقة التي توفرت لشعره بالقياس إلى الشعراء السابقين عليه الذين لا نملك استقراء مماثلاً لشعر أي منهم؛ فإننا نظن أن هذه الدقة النسبية عنده تعد خطوة من خطوات التشكيل المعقد للصورة. ولكنها تظل خطوة بسيطة إذا ما قيسَت بالخطوات التالية لها.

يبدو أن الاستعارة قد قدمت لزهير السبيل التي كان يتلمسها للوصول إلى الإنسان، بعد أن كان التشبيه لا يسهل له - كما يبدو - مثل هذه السبيل دائماً. وقد نتبين الفارق في قدرة كل من الاستعارة والتشبيه في إيجاد السبيل إلى الإنسان من خلال استعراض للتحويلات التي تبرزها عناقيد الصور لكل منها كما يدل على ذلك الجدول التالي:

المجموع الكلي	الاستعارة		التشبيه		عناقيد الصور
	المجموع	العدد	المجموع	العدد	
١٨		٧		١١	من الإنسان إلى الإنسان
٢٠				٢٠	من الإنسان إلى اليومية
١٩		٧		١٢	من الإنسان إلى الطبيعة
٢٢		٣		١٩	من الإنسان إلى الحيوان
٠٥				٠٥	من الإنسان إلى الثقافة
	١٧		٦٧		
٧		١		٦	من اليومية إلى اليومية
١٧		١٠		٧	من اليومية إلى الإنسان
٠٨		١		٧	من اليومية إلى الطبيعة
٠٣				٣	من اليومية إلى الحيوان
٠٤		١		٣	من اليومية إلى الثقافة
	١٣		٢٦		
٠٤				٤	من الطبيعة إلى الطبيعة
٠٧		٠٧			من الطبيعة إلى الإنسان
٠٧		٠١		٦	من الطبيعة إلى اليومية
					من الطبيعة إلى الحيوان
	٠٨		١٠		
٣٠		٢		٢٨	من الحيوان إلى الحيوان
١٦		٤		١٢	من الحيوان إلى الإنسان
٣٠		١		٢٩	من الحيوان إلى اليومية
٠٩		١		٠٨	من الحيوان إلى الطبيعة
	٠٨		٧٧		
٠١				٠١	من المجرّد إلى الثقافة
٤٠		٣٩		٠١	من المجرّد إلى الإنسان
٢٣		٢٢		٠١	من المجرّد إلى اليومية
٠٧		٠٧			من المجرّد إلى الحيوان
٠٩		٠٨		٠١	من المجرّد إلى الطبيعة
	٧٦		٠٤		
٣٠٦	١٢٢		١٨٤		المجموع

من خلال مقارناتنا للتحويلات من التشبيه والاستعارة تتجمع لدينا بعض الملاحظات العامة منها:

أولاً: أن المجرد قد برز في الاستعارة بصفته مصدراً جديداً مهماً للتحول. فبينما كان نادراً في التشبيه، إذ لم يرد إلا في أربع صور أصبح كثيراً في الاستعارة حيث بلغت صور تحوله إلى غيره ستاً وسبعين صورة.

وهذا يعني أن حاجة الشاعر إلى رسم صور حسية تتعادل معها المعاني المجردة كانت من الدوافع المهمة إلى إنشاء الاستعارة في شعره.

ثانياً: أن التحول من المجرد إلى الإنسان قد برز بوضوح في مجموع التحويلات في الاستعارة حيث بلغ عدد تحولاته تسعة وثلاثين تحولاً. ويشكل هذا الرقم أكثر من نصف تحولات المجرد إلى غيره من جهة، كما يشكل أعلى رقم وصل إليه تحول من مجال إلى مجال في كل من التشبيه والاستعارة من جهة أخرى.

ثالثاً: أن التحول من الإنسان قد تراجع في الاستعارة عما كان عليه في التشبيه. فبينما كان عدد تحولاته في التشبيه سبعة وستين تحولاً أصبح عددها في الاستعارة سبعة عشر فقط. لكن التحول إلى الإنسان من غيره قد ارتفع إلى سبعة وستين تحولاً في الاستعارة مقابل عشرين فقط من التشبيه.

والنتيجة التي يمكن التوصل إليها من خلال الملاحظتين الأخيرتين هي أن الاستعارة بالنسبة للشاعر كانت تعني حركة باتجاه الإنسان بينما كان التشبيه يعني بالنسبة له حركة من الإنسان إلى غيره.

رابعاً: أن التحول من المصادر الأخرى قد تراجع بصفة عامة، فالتحول من الحيوان قد تراجع تراجعاً كبيراً، إذ لم يصل لا إلى ثمانية تحولات في الاستعارة مقابل سبعة وسبعين تحولاً وصل إليها في التشبيه، هذا ولم يرتفع التحول إليه كما حدث في الإنسان. وعلى هذا قس حال بقية المصادر؛ فقد تراجعت هي الأخرى — كما قلنا — ولكن بنسب متباينة. ويبدو أن اهتمام الشاعر بالمجرد

مصدراً يتحول منه، وبالإنسان مورداً يتحول إليه، قد كان السبب في ذلك التراجع.

نصل من كل هذا إلى نتيجتين مهمتين في جوهر الحديث عن تشكيل الصورة عند زهير هما:

أولاً: ان كلاً من التشبيه والاستعارة يتحرك في الشعر من خلال الاستقلالية الذاتية التي له في خيال الشاعر.

ثانياً: ان التشبيه والاستعارة معاً لم يكونا مجرد شكلين بلاغيين خارجيين للصورة، ولكنها كانا أيضاً مظهرين لتحولات داخلية معقدة تتحكم في ضبطها رؤيا الشاعر الفكرية والشعورية من جهة، وطبيعته الإبداعية الخاصة من جهة أخرى.

هذا ويلاحظ في نهاية المقارنة بين التشبيه والاستعارة عند زهير التفوق العددي الذي تمتع به التشبيه حيث بلغت نسبته إليها (١:١,٥). وإذا تذكرنا ما كنا قلناه من اختلاف بينهما في الدقة والوضوح، وجدنا أن سمة العقل الإنساني البسيط في العصر الجاهلي، الذي كان عقل زهير جزءاً منه، كانت تقتضي مثل هذا التفوق. وعلى كل تظل هذه النسبة - على ما نعتقد - مظهراً للتقدم الذي أحرزته الاستعارة عند زهير، إذ ربما كان تفوق التشبيه عليها عند الشعراء السابقين عليه أكبر مما هو عليه عنده^(١).

* * *

إذا كان كل من التشبيه والاستعارة قد أوجد نفسه ضمن عنصرين أو حدين يتحول الواحد منها جهة الآخر، كما لاحظنا، فإن الرمز مظهر صوري وحيد الجانب أو الحد. لكن إدراكه يمنحه عالماً غنياً من العناصر التي يحتمل كل منها أن يكون متعادلاً مع الحد القائم.

(١) قام الباحث بمحاولة استقراء بسيطة لهذه النسبة عند امرئ القيس فوجد أنها كانت حول (١:٢,٥). انظر تلك المحاولة في «الصورة في النقد الأوروبي: محاول لتطبيقها على شعرنا القديم»، مجلة (المعرفة) السورية عدد ١٠٤، عام ١٩٧٩، ص ٦٣.

لا يكون الأمر في مناقشة الرمز بصفته شكلاً من أشكال الصور عند زهير، سهلاً كما كان في الأشكال السابقة لتحديد الرمز وخاصة في الشعر الجاهلي يحتاج إلى قناعة شخصية من الدارس، ومن ثم إلى قدرة على توليد قناعات موازية لدى قارئيه الذين قد ينكرون عليه ذلك. من هنا تبدو مهمة تحديد الرمز في شعر زهير من الأمور المعضلة. إن عقلية هذا الشاعر الشعرية تظل — بالرغم من التطور البادي عليها في أشكال الصورة — ترتد إلى طبيعة اسطورية تحكم العقلية الوثنية بشكل عام^(١)، ولذا علينا أن لا نبعد من أذهاننا التصور الأسطوري للأشياء التي تشكل نماذج عليا في خياله الشعري.

وبناء على هذا فإن المشاهد الكبرى للطلل والظعن والمفازة لا تفسر على أنها وصف لما كان يشاهده زهير واقعاً فحسب، وإنما يمكن أن تفسر على أنها رمز لحاجات روحية جسدها الشاعر في هذه الهياكل أيضاً.

ومثل هذا نقول في الحكايات الخرافية التي كان يحكيها عن الناقة، والبقرة، والثور، والحمار، والحمامة، فقد اتخذت هذه الحكايات مسارات لم يعد فيها الحيوان هو الحيوان نفسه الذي نعرفه، وإنما أصبح فيها أسطورياً قادراً على القيام بأعمال خارقة.

وأعتقد أن مثل هذا وذاك لا يمكن أن تفسر أبعاده إلا في إطار من الرمز. وهذا الرمز لا يتحقق تحديده أو إدراكه إلا من خلال وعي بصير بالعقلية الشعرية العامة المتحركة في كل نتاجه الشعري من جهة، وللعلاقات التي تحكم تلك المشاهد والحكايات في السياق الذي وضعت فيه من جهة أخرى. فعندما نجد في شعر زهير مثل قوله:

(١) للربط بين العقلية الجاهلية والعقلية الأسطورية، راجع «التفسير الأسطوري للشعر القديم» للدكتور أحمد كمال زكي. و«التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي» للدكتور إبراهيم عبد الرحمن. في مجلة «فضول» المصرية، عدد ٣، ١٩٨١م. و«مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي» — بحث في التفسير الأسطوري» للباحث في المجلة العربية للدراسات الإنسانية، الكويتية العدد السادس، المجلد الثاني ١٩٨٢ و«الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني» للدكتور علي البطل. دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.

وَحَرَقَ يَعْجُ الْعَوْدُ أَنْ يَسْتَبِينَهُ
 ترى بحفاقيه الرذايا ومَتْنِهِ
 تركتُ به مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ موضعي
 إذا أوردَ المجهولة القومُ أصدرًا
 قياما يُقَطِّعَنَّ الصَّرِيفَ الْمُفْتَرَا
 فراشي ومُلَقَايَ النَّقِيشَ الْمَشْمُرَا^(١)
 وقوله:

وَحَرَقَ تَهْلِكُ الْأَرْوَاحُ فِيهِ
 أفاحيصُ القطا نَسَقٌ عَلَيْهِ
 زجرتُ عليه والحَيَاتُ مَذْلَى
 بعيد الغورِ مُشْتَبِهَ الْمَتَانِ
 كأنَّ فَرَاحَهَا فِيهِ الْأَفَانِي
 نبيلَ الْجَوْزِ أَتْلَعُ تَيْحَانِ^(٢)
 فإننا نحس أن هذا الخرق المرعب يحمل معنى داخلياً عميقاً عند الشاعر،
 وإن الصور الأخرى في النصين ألوان متعددة لمعان داخلية ترتبط به. كأن
 الشاعر يؤمن بفلسفة صنع الحياة بالتحدي، لذلك جسد هذه الفلسفة أكثر من
 مرة بمثل الصورة السابقة. وهو في كل صورة منها ينسق العناصر داخلها وفق
 علاقات محسوبة بحساسية داخلية دقيقة حتى لو تغيرت الأشياء المركبة لها. في
 النصين السابقين مجال للمقارنة بين بعض العناصر لكنني سأكتفي بإثنين منها
 هما:

أولاً: «يعج العود أن يستبينه» في الأول، و«مشتبه المتان» في الثاني.
 ثانياً: «ترمي بحفا فيه الرذايا» في الأول، و«أفاحيص القطا نسق عليه»
 في الثاني. فالوصفان الأولان في البيتين متشابهان في دلالتها على التيه وإن
 اختلفا في بعض التفاصيل كإضافة «العود» في الأول، و«المتان» في الثاني،
 ولكل من هذه الزيادة ميزة تحقيق التنوع ولربما تحقيق التناسب والتناسق بين
 الوصف والسياق العام الذي وجد فيه.

- (١) الديوان. ص ٢٦١، وما بعدها، وخرق: الأرض الواسعة تتخرق فيها الرياح. ويعج:
 يضجر. وحفافاه: جانباه. والرذايا: الإبل الساقطة أو الهالكة. والصريف: إذا ضجر ذكر
 الإبل، صرف بنايه. ومقر: ضعيف لشدة الإعياء. والنقيش: المنقوش.
- (٢) الديوان. ص ٣٤٩، وما بعدها. وتهلك الأرواح: لا يشتد هبوبها في الخرق لسعته، ويقال:
 إن البراري محابس الرياح. والغور: ما انبط. والمتان: ما نشر وغلظ. ومشتبه: مختلط.
 وأفاحيص القطا: مواضع بيضها. ونسق: مستويات. والأمانى: شجر صغير واحدته
 أفانية. ومذلى: ضجره. والجوز: الوسط منه. وأتلع: طويل العنق. وتيحان: نشيط.

ومثل هذا، الوصفان الآخران؛ فهما متفقان في الدلالة على الرعب وإن تضادا في الوسيلة المؤدية إليه. فالرعب في الأول يبرز من خلال تكثير الموت الزاحف على تلك الرؤيا، لكن الرعب في الثاني يطل من خلال تكثير الحياة الممثلة في مواضع بيض القطا وفراخها الكثيرة المنكشفة في كل مكان فيه. فإن هذا المكان المخيف أعطاها الأمان فلم تعد بحاجة لأن تخفي بيضها عن الأعين. فالأعين معدومة لندرة من يجروء على اجتياز المكان.

هذه العلاقات تختلف في طبيعتها؛ فبعضها متشابه، وبعضها متنافر، لكن ارتدادها جميعاً إلى معنى داخلي مستور يجعل النتيجة واحدة في الحالين.

مثل هذا الإدراك قد يعطي الوصف البسيط قوة الارتفاع إلى مستويات رمزية عالية من ذلك قول زهير:

ولنا بقدسٍ فالنقيعِ إلى اللوى رجّع إذا لهث السبتي الوالغ
وإِ قرارٌ ماؤه ونباته ترعى المخاضُ به، وواد فارغ
صعدُ نحرزُ أهلنا بفروعه فيه لنا حرزٌ وعيشٌ رافغ^(١)

قد تبدو الأبيات للنظرة العجلى وصفاً حقيقياً لما يملكه الشاعر أو يدعي أنه يملكه، لكن استحضار جو المقطوعتين السابقتين من جهة، والتوقف عند بعض أشياء هذه المقطوعة بعلاقاتها معاً من جهة أخرى يدفعان الإنسان إلى التفكير ببعد رمزي لها:

فالمقابلة بين الوادي الممرع، والوادي الفارغ على أساس التضاد بينهما، والتقاء «لهث السبتي» وهو المقدام مع كلمة «صعد» على معنى بذل الجهد الصابر، ودلالة كل من «الحرز» و«المخاض» في العقلية الجاهلية، تجعلنا نجهد لإيجاد معنى عميق يوحد بينها وبين غيرها من أشياء المقطوعة.

(١) الديوان. ص ٣٦٧، ورجع: جمع رجيع ورجع وهو الغدير يتردد فيه الماء. والسبتي: الجريء المقدم من كل شيء أو النمر. الوالغ: الشارب. المخاض: الإبل الحوامل. ورافغ: كثير مخصب.

الشاعر - على المستوى الرمزي - لا يوازن بين «واد قرار»/ و «وادٍ فارغ»، ولكنه يوازن بين حياة مليئة وحياة فارغة، أو بين حياة بقاء وحياة عدم. ربما كان من أسهل الأمور على الإنسان أن يختار حياة الفراغ فقد تكون فيها راحة للجسم والفكر، لكن النتيجة أن الإنسان يستقر في حياة عدم لا قيمة فيها ولا معنى لها. أما الإنسان الذي يختار حياة البقاء فإنه يختار الطريق الصعب. وهكذا كان: فحين اختارها الشاعر كلفته جهداً «مصعباً» و «لاهنأ» لكنه يصل في نهاية الصراع إلى تحقيق هدف قيم. فقد تحول جهده إلى «حرز» يحفظ له استمرار «المخاض»، أو نتاج الخير في الأرض التي حصلها بالمغالبة والتحدي.

امتلاء الحياة/ وفراغها إذن هما محور هذا الوصف الذي بدا بسيطاً للنظرة الأولى. هذا ولربما كانت كلمة «واد» التي تكررت كافية للدلالة على هذا المحور الرمزي العميق؛ فالوادي يمكن أن يكون قبراً تنتهي فيه الحياة، أو زرعاً تبدأ به الحياة.

تكرار بعض الصور عند شاعر ما يعني تحول هذه الصور إلى الرمز. هذا ما ذهب إليه جلة من دارسي الرمز الشعري^(١). من الممكن جداً أن يصدق هذا الرأي على الصورة عند زهير، فقد لاحظنا في مناقشتنا لصورة المكان القاسي «خرق» كيف تكررت هذه الصورة وهي تحمل صفات مشتركة ذات دلالات عميقة وحدها الرمز. وبناء على هذا تتحول مجموعة من الصور الأخرى المتكررة عند زهير - كالنار، والسفينة، والحنظل، والكحل، والوحي (الكتابة)، والحوض، والسيف، والغرب (الدلو)، والنخل، ومسيل الماء - إلى صور رمزية تمتلك طاقة كبرى لتوليد المعاني العميقة المخبوءة.

ومن الصور الرمزية عنده أيضاً الصور التراثية التي توحى بقصص نموذجية من الماضي السحيق. لقد خلدت هذه القصص في خيال الجماعة بمعانيها الرمزية الواسعة حتى غدت إثارة جزء بسيط منها (كحدث فيها أو شخصية

(١) انظر كتاب رينيه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٩٧.

من أبطالها) كفيلة باستحضار كل تلك المعاني. ومن ذلك صورة قُدار والحضر، ومارد^(١).

ومنها أيضاً ما يمكن أن نسميه بالصور الشعائرية «كالوشم في نواشر معصم» و«كحصاة القسم» و«كمنصب العتر دمي رأسه النسك» وكالقسم «بمقسمة تمور بها الدماء» و«بما سحقته فيه المقادير والقمل» و«بالييت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم» وبما «دقوا بينهم عطر منشم»^(٢). ففي مثل هذه الصور روح جماعية قوية التأثير بالغة العمق، ولذا فهي موطن يألفه الرمز ويصدر عنه دائماً.

وهكذا يغدو شعر زهير — بما فيه من رموز — حاملاً معاني بعيدة القيمة في النفس الإنسانية لكنها مخبئة خلف كلمات خادعة، وعلى من يحاول كشف النقاب عن هذه المعاني أن لا ينخدع بتلك المظاهر الكاذبة وأن يتجاوزها إلى الكنز الثمين الذي تستر عليه.

(٣)

يعد الترابط طريقة جمالية جديدة للنظر في الشعر^(٣)، وهو يشكل قاعدة أساسية في العلاقات بين العناصر المشكلة للفن بوجه عام، وللصورة الشعرية منه بوجه خاص. لذا يصبح هذا الترابط الفني هو النقطة المهمة الأخيرة التي تقتضي من الباحث مناقشة تمتد من الصورة مفردة، وتنتهي بها عضوية في تشكيل بنائي كامل هو القصيدة.

أما في الصورة المفردة فيمكن لنا أن نعد العلاقة القائمة بين حدي الصورة في التشبيه والاستعارة نموذجاً يمثل طريقة الشاعر في ترابط العناصر

(١) انظر في ذلك شرح ديوان زهير. الصفحات ٣٠، ٣٦٦، ٣٢٨، والحضر: إسم مدينة قديمة بإزاء تكريت. ومارد: إسم قصر باليمن.

(٢) الديوان. الصفحات ٤، ١٧١، ١٧٨، ٧٨، ٩٩، ١٤، ١٥ على التوالي.

(٣) R. Frazar, The Origin of the Term Image, p. 155.

بعضها ببعض. إذا أجاز لنا أن نفعل ذلك فإنني سأناقش تركيب عناصر الصورة الزهيرية من خلال قسمتها إلى نوعين تركيبين:

الأول: أحادي العنصر؛ وهو الذي يتألف فيه كل حد للصورة من عنصر فرد بحيث تبدو الصورة - بحديها - مؤلفة من عنصرين متقابلين يشتركان معاً في تكوين معناها. مثال ذلك قوله من التشبيه:

قطعتُ إذا ما الالْ آصْرَ كأنَّه سُيُوفٌ تَنْحَى نَسْفَةً ثم تلتقي^(١)
وقوله من الاستعارة:

والجدُّ من خير ما أعانَكَ أو صُلَّتْ به والجدودُ تُهْتَصَرُ^(٢)

فقد بنيت الصورة الأولى في حدها الأول من الالْ وهو عنصر أحادي، وفي حدها الثاني من السيف وهو عنصر أحادي أيضاً. ومثل هذا الصورة الثانية فقد بنيت من الجد (الحظ) في حدها الأول، ومن الغصن القابل للكسر أو العطف في حدها الثاني. وكل من هذين العنصرين واحد فرد.

الثاني: متعدد العناصر؛ وهو الذي يتألف من عنصرين فأكثر في كل حد من حدي الصورة. ومثاله من التشبيه:

يَغْشَى الحُدَاةُ بِهِمْ حُرَّ الكَثِيبِ كما يُغْشِي السَّفَائِنَ مَوْجُ اللَّجَّةِ العَرَكُ^(٣)
ومن الاستعارة:

مُكَلَّلٌ بأصول النّجْمِ تَنْسُجُهُ ريح خريق لضاحي مائه حُبُكُ^(٤)

(١) الديوان. ص ٢٤٨، والالْ: السراب. وآصْر: صار. ونسفه: خطوة.

(٢) الديوان. ص ٣١٤، والجلد: الحظ. تهتصر: تكسر أو تعطف.

(٣) الديوان. ص ١٦٧، وحر الكثيب: خالصه الذي لا تراب فيه. والكثيب: رمل منبسط. والعرك: الملاحون وأحدهم: عركي.

(٤) الديوان. ص ١٧٦، والنجم: الثبت القصير. وريح خريق: ريح شديدة الهبوب. وحبك: طرائق الماء.

ففي الصورة الأولى يقوم المرتحلون على الإبل / وحر الكتيب في حدها الأول، بينما يقوم المرتحلون بالسفن / وموج اللجة في حدها الثاني.

أما في الصورة الثانية فتقوم الريح القوية / وما تنسجه من ماء أو نبات في الحد الأول، والإنسان / وما ينسجه من ثوب أو شعر في الثاني.

لقد قام بتشكيل كل صورة منها أربعة عناصر؛ اثنان منها في كل حد، وبذلك اختلف التركيب هنا عن التركيب الأول الذي لم يشترك فيه سوى عنصرين؛ عنصر واحد في كل من حدي الصورة المفردة فيه.

السؤال الذي يرد الآن هو: أي النوعين هو الغالب على صور زهير؟ وللإجابة العلمية عن هذا السؤال قمت – كما اعتدت أن أفعل في هذا الفصل – بإحصاء عددي لكل منها فجاءت النتيجة كالآتي:

نوع التركيب	التشبيه	الاستعارة	المجموع
أحادي العنصر	١٤٩	١١١	٢٦٠
متعدد العناصر	٠٣٥	٠١١	٠٤٦
المجموع	١٨٤	١٢٢	٣٠٦

يبدو بوضوح أن النوع الأول (أحادي العنصر) يحظى بتفوق كبير فنسبته إلى الثاني أكثر من ١:٥. وهذا يعني أن عقلية زهير كانت تميل إلى البساطة بالرغم من التطور الذي أحرزته. وهذا يتناسب والنتائج التي سبقت في أكثر من موضع من الفصل.

هذا وإن كثرة هذا النوع في التشبيه، وقلته النسبية في الاستعارة ليدلان على أن الشاعر كان ميالاً إلى التنوع في تشكيل صوره ضمن إطار البساطة التي تحدثنا عنها.

لكن وجود نسبة من النوع الثاني (المتعدد العناصر) في كل من التشبيه والاستعارة يدل على أن عقلية هذا الشاعر كانت تؤلف حلقة متقدمة نوعاً ما من

حلقات التدرج العقلي في الشعر العربي الذي وصل أوجه عند الشاعر العباسي
أبي تمام.

وعلى أية حال فقد وقف زهير في هذا النوع عند مقابلة عنصرين
بعنصرين فقط. لقد فتشت في صورته المفردة عن صور تتقابل فيها عناصر أكثر
من هذا فلم أجد؛ وهذا يعني أن عمق خياله قد وصل إلى هذا البعد التركيبي
فقط، وأنه لم يستطع أولم يحاول تجاوزه.

كانت تلك هي طبيعة تركيب الشاعر للعناصر المترابطة في الصورة
المفردة، أما نوعية العلاقة التي تحكم هذه العناصر في هذه الصورة فجاءت ممثلة
في ثلاث بنى (جمع بنية) تؤلف بينها جميعاً قاعدة كبرى هي الانسجام:

أولاً - التوافق: ويمثله قول زهير من التشبيه:

فلما رأيتُ أنها لا تُجِئُنِي نهضتُ إلى وجناء كالفحل جلعد^(١)
وقوله من الاستعارة:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري أفراس الصبا ورواحله^(٢)
ثانياً - الاختلاف ويمثله من التشبيه:

تبصّر خليلي هل تَرَى من ظعائنٍ كما زال في الصُّبحِ الأشياءُ الحوامِلُ^(٣)
ومن الاستعارة:

وخرَّجَها صوارخُ كلِّ يومٍ فقد جَعَلَتْ عرائكُها تَلِينُ^(٤)

(١) الديوان، ص ٢٢٠. ولا تحيبي: يعني الديار. ووجناء: ناقة غليظة ضخمة الوجنات.
وجلعد: شديدة.

(٢) الديوان، ص ١٢٤.

(٣) الديوان، ص ٢٩٤. والأشياء: النخل الصغار، والواحدة أشاءة.

(٤) الديوان، ص ١٨٩. وخرجها: دربها وعودها. وصوارخ: جمع صارخة، والصارخ:
المستغيث. والعريكة: الطبيعة. وفلان لانت عريكته: إذا كان سلساً مطاوعاً.

ثالثاً - التضاد، ومثاله من التشبيه:

فأُبرِئُ مُوضِحَاتِ الرَّأْسِ مِنْهُ وقد يَشْفِي من الجَرَبِ الهَنَاءُ^(١)

ومن الاستعارة:

ورضابه يَنْضُو الجِيَادَ عَشِيَّةً مخضبةً أرساغه وحوامله^(٢)

إن تحديد كل بنية من البنى السابقة آت من ملاحظة التفاعل الحادث بين الداخل والخارج اللذين قلنا إنها أساس تشكيل الصور دائئاً، وبناء على هذا حدد البنى عملياً أمران:

أولهما: الموضوع الذي يرتد إليه كل حد من حدي الصورة بما لهذا الموضوع من دلالة لغوية مقررة خارج أي تشكيل.

وثانيهما: الدلالة الإيحائية التي اكتسبها الموضوع داخل الصورة في التشكيل الذي أوجدت نفسها فيه.

فالأمثلة التي جاءت على النوع الأول من أنواع البنى الثلاث تحقق فيها التوافق بين الحدين في الموضوع الواحد، والدلالة التي اقترنت به. فالناقة شُبِهُت بالفحل (وهو من جنسها) في القوة والسرعة. والصحوة^(٣) من الحب التي شُبِهُت بالصحوة من النوم، فكلاهما يأتيان بعد غفوة لذيدة، وهما بالتالي موضوعان إنسانيان متجانسان ومتوافقان.

وأما النوع الثاني فمبني على التوافق في الدلالة والاختلاف في الموضوع. فالصورة التي شُبِهُت فيها الطعائن بالأشياء (النخل) الحوامل في الزوال تدل على

(١) الديوان، ص ٨٢. والموضحات: الشجاج التي بلغت العظم فأوضحت عنه. والهناء: القطران.

(٢) الديوان، ص ١٣٧. وينضو الجياد: يتقدمها. مخضبة أرساغه: أصابه دم طعنة الحمار.

(٣) قد يذهب البعض إلى أن الصورة في «صحا القلب» مجاز لكنني أفضل أن تكون استعارة لأن الشاعر تعمد أن ينسب الصحوة إلى قلبه بعد أن جسده واتخذ منه رفيقاً يعجبه فعله.

تشاؤم الإنسان من الحركتين لأن زوال الطعائن - وهي تمثل الحياة العاطفية للإنسان - يعدل في الداخل زوال الأشياء - وهي تمثل الوسيلة التي تمده بالحياة المادية - لكن الطعائن تنتسب إلى الإنسان في حياته اليومية، والأشياء تنتسب إلى الطبيعة التي أوجدها الله. فالموضوعان مختلفان لكن دلالة كل منهما تتوافق ودلالة قرينه. ومثل هذا حدث في الصورة الاستعارية فقد أحب الشاعر تحول طبيعة الناقة إلى السلاسة لذلك شبهها بالغصن الذي تمتدح ليونته. الموضوعان يصدران عن قاعدة شعورية واحدة ولكنها ينتميان إلى مجالين مختلفين أحدهما حيواني والثاني طبيعي.

وأما النوع الثالث فمبني على أساس التوافق في الدلالة والتضاد في الموضوع. ففي الصورة الأولى منه جعل بدء الصراع أو الجراح يتم بقطع الرأس، وقرن ذلك بالشفاء الناتج عن المداواة بالقطران، فالدلالة بالنسبة للإنسان هي التخلص من الألم والوصول إلى الراحة حتى لو كانت الوسيلة إلى ذلك ضارة. لقد تحققت هذه الدلالة لكن بموضوعين متنافرين. ذلك لأن الإنسان عادة يرتقي في السيف ضد ما يرتقي في القطران وهو يفكر بالتخلص من الألم. فالأول يعني له القتل أو إنهاء الحياة، بينما يعني الثاني له الشفاء أو ابتداء الحياة من جديد.

ولمعرفة النوع الغالب في خيال الشاعر سلكت سبيل الوصد العددي للأنواع الثلاثة فكانت النتيجة كما تراها في اللوحة التالية:

نوع البنية	التشبيه	الاستعارة.	المجموع
التوافق	٠٥١	٠٧	٠٥٨
الاختلاف	١١٥	٨٧	٢٠٢
التضاد	٠١٨	٢٨	٠٤٦
المجموع	١٨٤	١٢٢	٣٠٦

يتضح من اللوحة أن الاختلاف هو النوع الغالب على خيال زهير، وهذا يعني أن عقله كان ينزع في تحولاته إلى أن يوازن بين الموضوعات المختلفة المصادر أكثر من اعتماده على الثبات عند موضوع بعينه. ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوب، بتكثيره للعناصر وتنظيمه إياها، يوفر غنى كبيراً، ويباعد بينه وبين الرتابة أو الجمود.

ويتبين من اللوحة أيضاً أن التوافق أقرب إلى التشبيه منه إلى الاستعارة وعلى العكس من هذا جاء التضاد فهو أقرب إلى الاستعارة منه إلى التشبيه ولعل في هاتين القاعدتين المتضادتين دلالة على طبيعة العقلية التي تغلب إحداها على الأخرى في بناء لغة الصورة. فلما كانت الاستعارة، من حيث الدقة، شكلاً متطوراً من التشبيه فإن التضاد النابع من الدقة العقلية يظل بطبيعته أقرب إليها، بينما يظل التوافق النابع من البساطة البسيطة أقرب إلى التشبيه الذي يتعد بطبيعته عن الدقة العقلية الشديدة.

أما بنية الاختلاف فهي القاعدة العريضة التي يمكن لعقليات متباينة أن تتعامل معها بحيث تأخذ منها كل عقلية ما يناسبها بساطة ودقة، فنحن لا نستطيع القول بأنها ممثلة للبساطة كما لا نستطيع أن نقول إنها ممثلة للدقة وإنما يمكن لنا أن نقول: هي مصدر طبيعي للتحويل الحي في لغة الصورة.

ومنهج زهير في تبني الاختلاف يتساق واتباعه العام في الصورة، فإذا كان الاختلاف هو الحلقة الوسطى بين المتعاكسين: التوافق سمة البساطة المتناهية، والتضاد سمة الدقة والتعقيد، فإن الصورة لدى زهير تقع بينهما، فليست هي بالبسيطة جداً ولا هي بالمعقدة، لكنها تأخذ من هنا ومن هناك، ثم تحقق، في دمجها لما تأخذ، شخصيتها الخاصة المميزة.

* * *

كانت تلك سمة الترابط في الصورة المفردة.

أما الصورة الكلية فإن سمة الترابط فيها تتحدد من خلال العلاقات الوافرة المتشابكة التي تحدثها مجموعة الصور المفردة في السياق العام بعد أن

تتخذ هذه الصور لها أوضاعاً عضوية تتحد بالنسق القائم في القاعدة النفسية التي شكلتها. وبهذا تسمي الصورة المفردة جزءاً من هذا الترابط تتساند وغيرها لتصيير القصيدة بناء متكاملاً تتلاقى وتتوازى فيه الخطوط طولاً وعرضاً. ولكي نصل إلى تحقيق عملي لهذا التصور نورد نصاً شعرياً كاملاً ثم نتكلف سبيلاً لشرح التفاعل القائم بين صوره العضوية. قال زهير:

وبلدة لا تُرامُ خائفة	وزراء مغبرة جوانبها
تسمعُ للجنِّ عازفين بها	تضبحُ من رهبة نعالها
يضعُدُ من خوفها الفؤادُ ولا	يرقُدُ بعضُ الرقادِ صاحبها
كلفتها عرماً عذافرة	ذات هبابٍ فعماً مناكبها
تراقبُ المُحصَدَ الممرَّ إذا	هاجرة لم تقل جنادبها
بمُقيلة لا تُغرُّ صادقاً	يطحُرُ عنها القذاة حاجبها
ذاك وقد أصبح الخليل بصها	بآء كُميتٍ صافٍ جوانبها
مثل دم الشادين الذبيح إذا	أتاق منها الراووق شاربها
دبت ديباً حتى تخونه	منها حُمياً وكف صالباها
عما تراه يكف منطقه	أجمع في النفس ما يغالبها
عماً قليل رأيتَه رِبذ الـ	منطقٍ واستعجلت عجائبها ^(١)

يحتوي النص صورتين عضويتين أساسيتين هما: البلدة/ والخرم، وقد توزعت الألفاظ والتعابير والصور الأخرى عليهما.

(١) الديوان، ص ٢٦٥-٢٦٨. لا ترام: لا يقدر عليها. وخائفة: ذات خوف. وزوراء: ملتوية الطريق. وتضبح: تصيح. وعرماً: ناقة شديدة. وعذافرة: ضخمة شديدة. والمحصد: الشديد القتل. والممر: المقتول. ولم تقل: من القائلة. ويطحُر: يدفع. وصهباء: الخمر. الشادين: الغزال. والراووق: مصفاة من الثياب القطنية البيضاء. وأتاق: ملأ. وحما الخمر: سورتها. وصالباها: شدة الخمر. وربذ المنطق: خفيف الكلام.

أما البلدة فهي ذات منظر قاس لكنها غليظة الأنحاء مغبرة الأطراف. وهي أسطورية الرعب يسكنها الجن ويصعد من خوفها الفؤاد.

أما الخمر فعلى النقيض من البلدة تماماً، فهي صافية الجوانب، ولونها أحمر شبيه بلون دم الشادن الذبيح.

كيف التقت هاتان الصورتان المتناقضتان إذن؟ وعلام تألفتا حتى كونتا نصّاً متساوق الأجزاء؟ لقد اعتمدتا، في ذلك، على العلاقات التي أحدثها كل منهما:

فالعلاقات البلدة ارتبطت بطرفين آخرين هما: ذات الشاعر/ وناقته.

أما ذات الشاعر فقد أخفت نفسها وراء شخصية الناقة التي برزت خرافية القوة والقدرة. فهي بهاتين الصفتين المكيّنتين استطاعت أن تنفرد باختراق تلك الأرض الأسطورية.

لا نريد أن نذهب إلى حدود بعيدة لرمزية الناقة فنقول: إن هذه الناقة الأرضية كانت رمزاً للناقة المعبودة المرسومة في أعالي السماء^(١)، ولكننا نقف بها عند حدود الحياة فنقول: إنها تمثل هنا مصدراً للتغيير الحيّاتي وأداة له، فهي مظهر لرؤيا داخلية واسعة في الشاعر الإنسان أطلقت عليها اللغة ألفاظاً مباشرة كالطموح، والإرادة والحزم، والمغامرة، والتحدي وغير ذلك. ولعل الصفات التي منحها النص للناقة تشعر بمضمون هذه الحالات جميعاً.

فالصفة الأولى هي الاستعداد الذاتي لاكتساب القوة، وليست «عذافرة»، و«ذات هباب»، و«فعماً مناكبها» - وهي صفات جسدية خارجية - إلا مظاهر لقوة داخلية، وسبباً من أسباب هذه القوة ولذا يصبح تصور مثيل لها في الإنسان أمراً ممكناً.

(١) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. ص ١٣٤.

أما الصفة الثانية فهي النظر في العواقب الممثلة بمراقبة «المحصد الممر» سواء أكان هذا «المحصد الممر» سوط قائدتها، أم البلدة الصعبة التي تراقبها جيداً لتعرف كيف تدخل، وكيف تخرج من مسالكها الملتوية.

ومثل هذه المراقبة البعيدة النظر في الإنسان يسمي الباعث الدائم لاستغلال القوة في اختراق الصعب، وتحويل الخوف أو تصعيده إلى النشوة بالفوز.

وهكذا كانت الناقة في النص ممثلة للإنسان بصفات خاصة ضرورية دائماً لكل نجاح صعب. ولعل العين المشتركة بين الناقة والإنسان هي المنبىء بالمغزى الذي يلتقي عنده الاثنان. فالذي جعل العين صادقة الرؤية، آمنة من أن تؤخذ على غرة، هو عمل الجفن الذي يدفع عن موطن النظر منها (المقلّة) القذى وكل ما يعيق النظر (يطحّر عنها القذاة حاجبها). وقد يكون السبب في اختيار الشاعر لكلمة حاجب بدلاً من كلمة جفن هو أن من معاني حاجب المنع والحماية. وكلنا على دراية بالأبعاد التي وصلت إليها هذه الكلمة فيما تلا عصر الشاعر من عصور. وإذا كانت رؤية الناقة تظل خارجية محصورة في الذي تراه وتأمّنه، فإن الرؤية بالنسبة للإنسان رؤية داخلية تعني البصر بالأمور، وتقلب الوجوه فيها حتى تتجلى الحقيقة وتظهر الغاية. ومن هنا تصير العين رمزاً للبصيرة الواعية بينما يصير الجفن (الحاجب) رمزاً للفعل المجهد المحقق واقعاً لما رسمته البصيرة أملاً.

وأما علاقات الخمر فاعتمدت أيضاً على طرفين: أولهما ذات الشاعر، وثانيهما الخليل أو الإنسان الآخر. وقد جاءت هذه الخمر أداة للتوصيل امتدت بها يد الأول إلى فم الثاني. وحين استقرت في جوفه أصبحت طاقة للتحويل الكبير الذي قلب الأوضاع الماضية كلها. لقد استعاد الشاعر صورة الحرب العنيفة وهو يرسم حركة الخمر داخل جسم ذلك الخليل، فأصبحنا نتخيلها وقد «دبت ديبياً» قوياً تلتهم كل القوى المقاومة لها داخل الإنسان حتى استطاعت أن تصل بها إلى التسليم لها والعمل بما تبتغي «حتى تخونه منها حمياً وكف

صالبها». الخمر - في نظر الشاعر - هي القدرة الفريدة التي إن دخلت النفس البشرية غلبتها، حتى يصبح بها الإنسان غيره بدونها. «أجمع في النفس ما يغالبها».

ومن هنا زال ذلك التوعر من الصديق وأصبح السهل الذي ينساب منه الكلام انسياباً لطيفاً. لقد اختصر الشاعر ذلك في قوله: «واستعجلت عجائبها» تاركاً إيانا نتخيل هذه العجائب التي جاءت - كما أرادها الشاعر - تصلح من شأن خليله. هذا وإن التقاء الخمر/ ودم الشاذن على صفة اللون الأحمر يعطي صورتها أبعاداً عميقة، ذلك أن في ذبح الشاة معنى إنسانياً كبيراً هو الفداء. وما الفداء إلا تضحية بالذات أو بما يخصها من أجل إحياء الآخرين أو توفير ما يسعدهم. فإذا كان ذبح الشاة شرطاً لاستمرار حياة الإنسان فإن ما يبذله الشاعر للخليل (وهو رمز لكل إنسان خارج ذات الشاعر) شرط لاستعادته السعادة التي فقدها.

السؤال الذي يفرض ذاته الآن هو: ما العلاقة بين الجو الأول (جو البلدة والناقة)، وهذا الجو الجديد (جو الخمر والخليل). فهما يبدوان، في ظاهر القول، موضوعين منفصلين يمكن لكل منهما أن يستقل عن الآخر ويكون مقطوعة خاصة به.

ها هنا يفرض علينا الموقف التفكير بالصورة العضوية من خلال إدراك الأساس التنظيمي الذي جاءت عليه القصيدة الجاهلية بشكل عام. لقد أصبحنا على معرفة بأن تلك القصيدة كانت تتركب موضوعاتها الكبرى، كالطلل والظعن والرحلة وغيرها، تركيباً يبدو متفاصلاً أحياناً كثيرة حتى إن هذه القصيدة عوملت على أساس التفكك، وانعدام الوحدة العضوية بين الأجزاء المختلفة، والتسليم بوحدة البيت أو استقلال كل جزء عن غيره فيها ولا يربط الأجزاء إلا ناظم خارجي قد لا تكون له صلة كبيرة بطبيعة الفن^(١). ولكن الذي ينظر إلى هذه القصيدة من خلال إدراك عميق لعقلية منشئها قد يكون له

(١) راجع الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٥ وما بعدها.

في المسألة رأي آخر. فالشاعر الجاهلي هو ابن العقلية الجاهلية التي تعد هي الأخرى جزءاً من العقلية الإنسانية الوثنية البسيطة. وحين درس العلماء هذه العقلية الوثنية نسبوها إلى البدائية التي ينضبط النسق البنائي الداخلي عندها بـ «القانون الشعائري الروحي»^(١) كما يسميه براون، أو بـ «استراتيجية نظرية الأرواح»^(٢) كما يقول ريناخ. وبناء عليه يأتي تركيب القصيدة محكوماً بهذا الضابط الروحي الموحد لأجزائها وأشائها حتى لو بدت هذه للإنسان المثقف الواعي متفصلة متباعدة.

ولما كنا قد رأينا، فيما سبق من مناقشة حول تشكيلات الصورة عند زهير، أن هذه الصورة ظلت تميل إلى البساطة نسبياً، وأن عقلية صاحبها لم تكن قادرة — بالرغم من تطورها النسبي — على أن تنفصل عن العقلية الوثنية العامة التي كانت تسود عصرها، فإن من الطبيعي إذن أن يظل تركيب أجزاء القصيدة عنده خاضعاً للاستراتيجية الروحية التي حكمت نسق البناء الداخلي لتلك العقلية. وهذا يعني أن أجزاء قصيدته، التي تبدو مترابطة بعضها على بعض في شكل تبرز فيه متفصلة على الظاهر، هي، على الحقيقة، مجموعة وموحدة وفق ضابط روحي داخلي يحتكم إليه وجود هذه الأجزاء وانسجامها.

اعتماداً على هذا نقول: إن البلدة/ والخمر جزءان مركبان في النص الشعري السابق تركيباً خاصاً حكمته رؤيا روحية داخلية للشاعر الذي أوجدهما معاً. أما التوفيق بين هذين الجزئين أو الصورتين العضويتين الكبيرين، وبين أشائها كالناقة والعين والخليل والشادن الذبيح، فمسألة تقع على الناقد. فهذا العمل هو المحور الأساسي في وظيفته كلها.

وإيماناً مني بهذا أحاول أن أتكلف تنسيق هذه الأشياء معاً وفق نظرة شمولية توجد الانسجام في القصيدة كلها بعد أن تحول ظواهرها الخارجية إلى مسارب روحية وفكرية داخلت الشاعر بشكل من الأشكال.

(١) R. Brown: Structure and Function in Primitive society. London, 1968, pp. 130-131.

(٢) توماس مونرو: التطور في الفنون. ترجمة محمد علي أبو درة، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٤٣.

من الواضح بعد تحليل النص بالصيغة السابقة، أن الصلابة التي كانت للبلدة قد ذلتها الناقة، وأن الجهامة التي كانت للخليل قد لينتها الخمر. وعلى هذا فإن البلدة تتشابه مع الخليل، وأن الناقة تتناسب مع الخمر. هذا مع الاختلاف البادي بين هذه التشابهات في الطبيعة، ذلك أن طبيعة الأرض مخيفة، وطبيعة الخليل وادعة. وكذا الحال بالنسبة للناقة والخمر فالأولى قوية والثانية لينة. هذا بالإضافة إلى أن الأرض صورت بأنها عقبة تحول بين الإنسان وطموحه لذلك عوملت معاملة العدو و«القذى في العين». أما الخليل فقد بدا خليلاً قولاً وفعلاً. كيف يمكن التوفيق بين هذا الخليط المتناقض من التشابهات؟

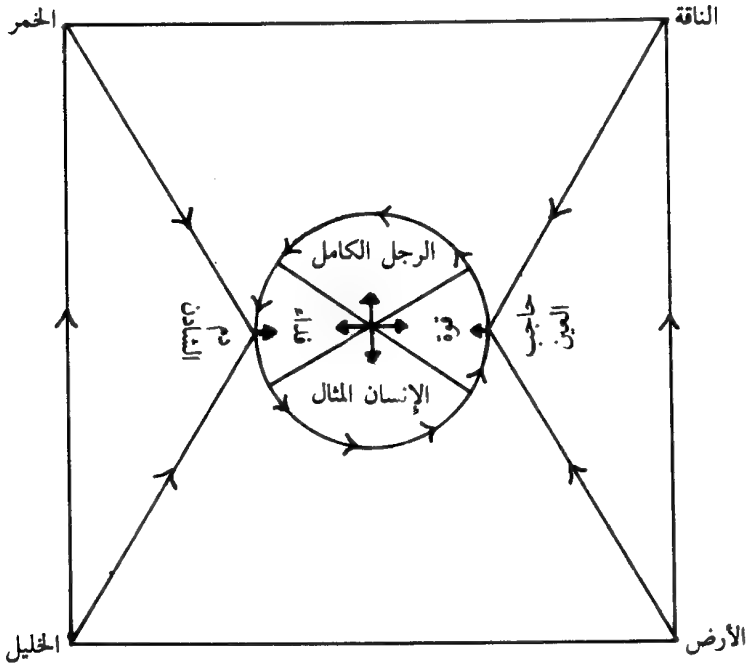
أعتقد أن رؤيا الداخل في الشاعر أرادت أن ترسم صورة الرجل الكامل زمن زهير بقطع النظر عن كون الشاعر هو ذلك الرجل، أو كون ذلك الرجل حلماً كان يتمنى رؤيته محققاً في ذاته أو في مجتمعه. والرجل الكامل — في تفكير زهير — ذاتي اجتماعي وربما إنساني أيضاً. إنه لا يكتفي بأن يمتلك ولكنه يسعى كي يهب حتى يتساوى وغيره لذا هو مالك وواهب ثم قادر وباعث على القدرة. إن هذين الجانبين محققان واقعاً في صور النص الشعري السابق.

فإذا كان انتصار الناقة على البلدة المخيفة يرمز لامتلاك القدرة، فإن منح الخليل خمراً تحول سكونه إلى حركة عجيبة يرمز لبعث القدرة فيه. فالنتيجة واحدة لوكنها موزعة بين الذات والآخرين من جهة، ومختلفة في المسلك قوة وليناً من جهة أخرى. وهكذا هو الرجل الكامل في نظر زهير بل في نظر المثالية الإنسانية قديماً وحديثاً. إنه الإنسان القادر على امتلاك كل الخيوط حتى المتناقضة منها، ثم توزيعها بعدل حتى لا يشذ خيط يتسبب في إفساد النسيج كله.

وبعد فصورنا العين (رمز البصيرة النافذة)، ودم الشادن (رمز الفداء) عميقتا الدلالة على الجوانب المختلفة المترابطة في الرجل الكامل أو الإنسان المثالي كما تخيله زهير. ذلك لأن سلامة البصر والبصيرة لا تقترن بسلامة الذات وحدها وإنما هي بحاجة إلى سلامة الخليل أيضاً، فقد يكون ذلك الخليل بالنسبة للذات دليلاً إلى النور يوماً، بل قد يكون (حاجبها) الذي يمنع عنها

أسباب العدم والانطفاء. والصدقة التي تكون بهذا الواقع هي حبة يستعد كل طرف فيها إلى الفداء. ومن هنا تغدو الذات المقدمة على التضحية في لحظة وجوب التضحية ذاتاً تعرف ببصيرتها (عينها) أن في روح مستحق التضحية استعداداً لفعل ما هي مقدمة عليه لتغيرت الظروف وتبدلت الأدوار. وربما هي ذات تسعى بمبادرتها للفداء أن تعلم غيرها هذه الشيمة أملاً في أن تسود أفراد المجتمع كله أو أن تصبح من تراث الإنسانية جمعاء.

وهكذا فإن الأجزاء التي بدت منفصلة بعضها عن بعض في النص الشعري السابق قد تحولت، بعد أن لُمها قانون روحي واحد موحد، إلى صور عضوية متشابكة الحلقات والخيوط تتآزر وتتساند لتشكيل نسيج واحد متناسق الأعضاء قد نجد تقريباً له في هذا الشكل:





ليس هذا هو نهاية التشكيل للنص أول للصورة الكلية، فإن الألفاظ اللغوية، التي تشابكت صورها وأنتجت وحدة مكانية مثلتها الصورة جيداً، كانت تعمل بخفة وخفية على إيجاد وحدة زمانية يمثلها الإيقاع الموسيقي^(١) الذي يعد روح الشعر منذ أن وجد الشعر^(٢). فاللفظة شيء يحسن وصوت يسمع. وكنا رأينا في موضعين سابقين من هذا البحث كيف كان يتم التوافق بين الصورة والإيقاع في النسق اللفظي المكون لهما معاً، وسنرى الآن شيئاً من هذا الملتف في محاولة لتحسس الخلفية الإيقاعية التي سرت في ثنايا النص السابق. إذا جاز لي أن أتابع ما كنت قلته في مؤلف سابق من أن «الشطر وحدة بنائية عامة»^(٣)، وأنه لذلك يعد الدائرة الأساس في الإيقاع للبحر الشعري العربي، فإنني سأنظر في هذا النص المحلل على أساس أنه مؤلف من خمس دوائر وزنية لبحر المنسرح ها هي مرتبة حسب ورودها في القصيدة:

عدد مرات ورودها	الدوائر الوزنية للقصيدة	ترتيب ورودها في القصيدة
٣	مُتَفَعِّلُنْ مَفْعَلَاتُ مُسْتَعِلُنْ	١
٥	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مُسْتَعِلُنْ	٢
١٠	مُسْتَعِلُنْ مَفْعَلَاتُ مُسْتَعِلُنْ	٣
٣	مُسْتَعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَعِلُنْ	٤
١	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَعِلُنْ	٥

- (١) راجع زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص ٣٤، حول الوحدة المكانية والزمانية.
- (٢) لعل في هذا اعتراضاً جوهرياً على تعريف الموسيقى بأنها «وعاء الشعر منذ كان الشعر» فالوعاء الخارجي ليس كالروح الداخلية في الدلالة. راجع كتاب الدكتور النعمان القاضي: موسيقى الشعر العربي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٧.
- (٣) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٧٧.

وقد توزعت على أبيات مقطعي القصيدة مرتبة على النحو التالي :

— المقطع الأول (مقطع البلدة، والناقة وحاجب العين):

٢/١ ، ٣/٣ ، ٣/٣ ، ٤/٢ ، ٣/١ ، ٣/١ .

— المقطع الثاني (مقطع الخليل، والخمر، ودم الشادن):

٤/٣ ، ٤/٣ ، ٢/٥ ، ٣/٢ ، ٣/٢ .

يقول صاحباً كتاب نظرية الأدب بعد مناقشتها للنظريات المختلفة في دراسة الإيقاع الشعري: «ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين [هكذا في الترجمة] في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن المعنى»^(١). واعتقاداً مني بصواب هذا الرأي أحاول أن أضع ملاحظاتي على النسق السابق لورود الدوائر الوزنية في القصيدة رابطاً بين الإيقاع والصورة بصفتها الأساسين المشكّلين لمعناها البعيد.

أولى هذه الملاحظات أن كل مقطع بدأ بداية تختلف عن بداية المقطع الآخر. ولعل هذا يؤكد الاستقلالية التي كانت لكل واحد منها في الصورة.

وثانيتها أن الدائرة الثالثة هي الغالبة على القصيدة كلها لذا يمكن لها أن تعد محور الإيقاع القادر على توحيد النغمات للدوائر الأخرى، وبهذا يتحقق التفرد والتوحد في آن معاً. وهذا شرط التوحد الفني في الصورة كما أسلفنا.

وثالثها أن الدوائر ٣/١ ، ٣/١ التي انتهى بها مقطع البلدة توازي ٣/٢ ، ٣/٢ التي انتهى بها المقطع الثاني، فإذا صح أن الدائرة الثالثة هي الموحدة فإن الدائرتين الأخريين (١ ، ٢) هما مجال الاختلاف في المقطعين، ولذلك اختص المقطع الأول بالدائرة الأولى، واختص المقطع الثاني بالدائرة الثانية.

ورابعها أن الدائرة الرابعة جاءت مرة واحدة فقط في المقطع الأول

(١) نظرية الأدب، ص ١٧٧ .

وكانت فيه مصاحبة للناقة. وحين بدأ المقطع الثاني بدأ بالدائرة الثالثة الموحدة للجميع وثنى بالدائرة الرابعة نفسها، ولعل هذا يشعر بتجاوب داخلي بين الناقة والخمر.

إننا نعتقد أن مثل هذا النسق الإيقاعي لم يأت هكذا دون تدخل من الذات الشاعرة، وإنما نظن أن هذه الذات التي تدخلت في تنظيم خيوط الصورة العضوية هي نفسها التي عملت على تنظيم خيوط الإيقاع بما يتفق والقاعدة الروحية أو المعنوية التي أنشأتها معاً في نص واحد يعيش بهما متساندين بانسجام.

هذا وإننا لأشعر أن وسائل المعرفة الموسيقية المتاحة لا تسعفنا تماماً لتفسير الحركة الإيقاعية المصاحبة للمعنى الشعري العميق في هذا النص وفي غيره من النصوص الشعرية العربية.

ما زلت أشعر أن هناك أموراً كثيرة في إيقاع الشعر العربي بحاجة إلى تحليل وتفسير. لعل الدراسات في موسيقى الشعر العربي - وهي محدودة التطور في عصرنا الحاضر - تجد قريباً من يدفع بها إلى الأمام حتى نستطيع أن نحل أهم مشكلة تواجه دارس النص الشعري.

ويبدو أن الشكوى من صعوبة دراسة الإيقاع، وقلة النتائج المضمونة في الدراسات القائمة حوله، شكوى عامة عندنا وعند دارسي الآداب الأجنبية الأخرى^(١).

وعلى كل فقد اهتم زهير ببحور شعرية سبعة جاءت في قصائده ومقطعاته وفق ترتيب عددي يمثل المخطط التالي:

(١) المصدر السابق، ص ١٧٢.

١٥	١٥	الطويل
١٤	١٤	الوافر
١١	١١	البسيط
١١	١١	الكامل
٠٢	٢	المنسرح
٠١	١	الرملي
٠١	١	المتقارب
٥٥	١٥ ١٤ ٢٢ ٢ ٢	المجموع

ولعل القوة الكامنة خلف هذا الاختيار للعدد المختصر من البحور، وذلك النسق لتوزيع الاهتمام فيما بينها بالكيفية التي أبرزها المخطط، هي ما أسميته بالرؤيا الداخلية للشاعر.

وهذه الرؤيا الداخلية للشاعر هي المسؤولة أيضاً عن تغيير التوزيع للدوائر الوزنية في البحر الواحد تبعاً لاختلاف القصائد التي تنظم عليه. وبفضل هذا التغيير في التوزيع ينشأ من البحر الواحد ألوان إيقاعية مختلفة النغمات يؤلفها الاختلاف الحادث في القوافي، وفي الألفاظ، والتركيب، والصور التي تتطلبها المعاني الجديدة في كل قصيدة أو صورة كلية تنشأ.

* * *

وبهذا أعود إلى القاعدة النظرية التي بدأت بها حديثي في هذا البحث وهي: أي تشكيل للصورة عند أي شاعر يرتد دائماً إلى حركة داخلية منظمة هي رؤيا الشاعر الخاصة نحو الكون والحياة.

ولعل تشكيل الصورة عند زهير بن أبي سلمى بما فرضته من مناقشات ومقاييس عريضة في هذا البحث يمكن أن تكون دليلاً على صدق تلك القاعدة.

مصادر الفصل ومراجعته

(أ) العربية والمترجمة :

- (١) ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن. مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩.
- (٢) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني. دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.
- (٣) الرباعي، عبد القادر:
 - الصورة الفنية في شعر أبي تمام. نشر جامعة اليرموك، إربد/ الأردن، ١٩٨٠.
 - الصورة في النقد الأوروبي — محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم. مجلة «المعرفة» السورية، عدد ١٠٤، دمشق، ١٩٧٩.
 - الصورة ومجالات الحياة في شعر زهير بن أبي سلمى. مجلة «المورد» العراقية، مجلد ٩، عدد ٣، بغداد، ١٩٨٠.
 - مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي — بحث في التفسير الأسطوري. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، المجلد ٢، العدد ٦، ١٩٨٢.
- (٤) زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم. مجلة «فصول»، مجلد ١، عدد ٣، القاهرة، أبريل ١٩٨١.
- (٥) ابن أبي سلمى، زهير: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. صنعة أبي العباس ثعلب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، نشر الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤.
- (٦) عبد الرحمن، ابراهيم: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. مجلة «فصول»، المجلد ١، العدد ٣، القاهرة، أبريل ١٩٨١.
- (٧) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان/ الأردن، ١٩٧٦.
- (٨) القاضي، النعمان: موسيقا الشعر العربي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
- (٩) مونرو، توماس: التطور في الفنون. ترجمة محمد علي أبودة ورفاقه، القاهرة، ١٩٧١.
- (١٠) هلال، محمد غنيمي: في النقد التطبيقي والمقارن. دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

- (١١) وصفي، عاطف: الانثروبولوجيا الثقافية. دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١.
(١٢) ويليك، رينه: نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

(ب) الأجنبية:

- (13) Altieri, Charles: Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry, in «Publication of the Modern language Association of America P. M. L. A., vol. 91, 1967».
(14) Brandenburg, Alice: The Dynamic Image in Metaphysical Poetry, in «P. M. L. A., vol. 57, 1942».
(15) Brown, Radecliff: Structure and Function in Primitive Society, London, 1968.
(16) Burke, Kenneth: The Philosophy of Literary Form, A vintage book, New York, 1957.
(17) Carpenter, Fredric: Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama, Norwood Edition, U. S. A, 1978.
(18) Gupta, R. K.: The Idea and the Image, in «Studies in American Literature, Edited by J. Chander, Oxford university press, 1977».
(19) Frazar, Ray: The origin of the Term «Image», in «Journal of English Literary History, London, 1960».
(20) Lewis, C. D.: The poetic Image, Jonathan Cape, London, 1968.



ملحق الكتاب:

معجم الاستخدام اللغوي للصورة عند زهير بن أبي سلمى

بين يدي المعجم:

اعتدنا في المعاجم اللغوية أن نقف على معاني المفردات كما قررتها اللغة بشكل عام. وهذا يعني أن الكلمة في هذه المعاجم تحمل طابعاً تعميمياً يصلح للعلم مثلما يصلح للشعر. لكننا نعلم أن الكلمة في الشعر لها وظيفة دلالية تختلف عن وظيفتها الدلالية في العلوم. بمعنى أن الشعر يمنح الكلمة خاصية ذاتية بتحويله إياها إلى حالة ترتبط بقيمة إنسانية ما، حتى إن كثيراً من الكلمات الشيثية فيه يتحول إلى رموز معنوية عميقة الدلالة متعددة الأبعاد. إن الذي يحول الكلمة عن ماديتها في الشعر هو الوضع التركيبي الذي تشكل هي جزءاً فيه. فالعلاقات التي تجعلها قريبة أو بعيدة من الكلمات الأخريات داخل ذلك التركيب تكسبها ثراءً معنوياً. وتختلف، بالطبع، قدرات الكلمات، سعة وضيقاً، باختلاف الطبيعة التي عليها الكلمة شكلاً وجرساً. بل ربما تختلف قدرات الكلمة الواحدة باختلاف الطبيعة التي عليها الكلمة شكلاً وجرساً. بل ربما تختلف قدرات الكلمة الواحدة باختلاف التراكيب المتعددة الداخلة فيها. ذلك لأنها تؤلف في تركيب ما علاقات تختلف عن العلاقات التي تؤلفها في تركيب آخر. وبهذا يصبح إدراك العلاقات التركيبية في الشعر شرطاً أساساً لرسم حدود الدلالات للكلمة أو الكلمات.

ولا يخفى أن تعدد الشعراء الذين يستخدمون الكلمة يفسح المجال لتعدد تراكيبها وأيضاً لتجدد علاقاتها الخاصة؛ فلكل شاعر - كما نعلم - معجمه

الدلالي الخاص به. وهكذا تشهد الكلمة الواحدة تغييرات كثيرة عبر أزمنة وأمكنة مختلفة يمكن فيها أن تتضاد دلالاتها عند الشعراء المتباعدين وجوداً في هذه الأزمنة والأمكنة.

إن هذا كله ينبهنا إلى أهمية النظر للكلمة داخل سياقها التركيبي الخاص أولاً، ثم النظر بعد ذلك إليها وإلى تركيبها معاً داخل النص الكلي الذي حوamها. من هنا جاءت عندي فكرة وضع معجم للاستخدام اللغوي، لا معجم للألفاظ اللغوية.

قد يتيح وضع معجم الاستخدام اللغوي للإنسان مجال التفكير في إمكانية وضع تاريخ للدلالات الألفاظ – وهو ما نحتاج إليه في العربية – إذا ما حاولنا تعميم الفكرة على شعراء مختلفي العصور.

ويصلح تركيب الصورة لتطبيق الفكرة لأن الصورة تشكل بؤرة كل عمل فني مهما كانت طبيعية هذا العمل، فهي الأداة القادرة على حمل الأفكار المشحونة بالانفعال أكثر من أية أداة فنية أخرى، ذلك لأنها تنتسب إلى الخيال المبدع الذي يعنى بتفريغ الحالات الداخلية في قوالب شعرية يهندسها على هيئة خاصة تكون قادرة على الإيحاء بعناصر التجربة الخصبية التي لا تستطيع التعابير المباشرة، مهما بلغت قوتها، الإيحاء بها. فكل كلمة في التركيب الصوري يصبح لها وظيفة يعتد بها في بلورة التجربة الإنسانية وتوصيلها إلى الآخرين.

كما أن زهيراً يخدم الغرض هنا لكونه – أولاً – شاعراً جاهلياً، ففي الشعر الجاهلي – كما نعلم – بواكير لغتنا العربية، ومنه أيضاً تألفت أكثر مفردات المعاجم اللغوية عندنا. ولكونه – ثانياً – اهتم بالصورة في شعره كثيراً فوصلت عنده إلى مرحلة جيدة من النضج تدفعنا إلى التفكير بتأثره فيها بالجيل الذي سبقه كجيل أوس بن حجر، وتأثيره بها في الجيل الذي تلاه كجيل كعب ابنه.

* * *

تقوم فكرة المعجم على أساس إبراز الجانب المسترجع أو المستثار من الصورة الشعرية لأنه الأقدر على حمل المشاعر والأفكار الخاصة من الجانب الحاضر المرثي. ولتوضيح هذه المسألة نأخذ الصورة التالية:

فَرَمَى فَأَخْطَاهُ وَجَالَ كَانَهُ أَلَمَّ عَلَى بَرَزِ الْأَمَاعِزِ يَلْحَبُ

في البيت صورة تشبيهية حداها: المشبه وهو هنا الحمار الوحشي (وهذا هو الجانب المسترجع). المعنى الكلي هو حصيلة التفاعل بين الحدين بلا شك، لكن الجانب المسترجع في الخيال هو الذي يعطي البعد الأعظم للمعنى لأن كل كلمة فيه لامست الخيال الداخلي واكتسبت منه معناها على النحو الذي شرحنا سابقاً. لعل هذا هو الذي جعل الحد الأول عنده محدود الأشياء كالطلل والمرأة والصحراء والناقة والمدوح والمهجو، بينما جاء الجانب الثاني واسعاً يمتد إلى معارفه اليومية والطبيعية والحيوانية والثقافية.

لهذا كله كان اهتمامي بالجانب الثاني أو الجانب المستثار من الصورة أكثر. لكن المعجم لم يهمل الجانب الأول فقد ذكره ملازماً للثاني على نحو ما ستري.

أولى خطوات تأليف المعجم هي تحديد هذا الجانب المستثار على أساس أنه التركيب الأساس للصورة، وهو «أَلَمَّ عَلَى بَرَزِ الْأَمَاعِزِ يَلْحَبُ» في البيت السابق، و«رَقاً مُحِيلاً» في البيت التالي:

بَلَيْنَ وَتَحَسِبُ آيَاتِهِنَّ عَنْ فَرَطٍ حَوْلَيْنِ رَقاً مُحِيلاً

وثانيتهما: تحديد الكلمة المحورية في هذا التركيب الصوري. وأعني بالمحورية هنا الكلمة التي تخدمها الكلمات الأخريات فتصبح هي الأساس والأخريات ثانويات بالنسبة إليها. ففي المثالين السابقين تؤلف كلمة (ألم) في أولهما، وكلمة (رقاً) في ثانيهما محوري التركيبين الصوريين. أما (برز الأماعز) و(يلحب) في الأول، وكذلك (محياً) في الثاني فهي كلمات ثانوية تصف حال الكلمة المحورية.

وثالثتها: ترتيب هذه الكلمات المحورية ترتيباً هجائياً يرتد إلى جذورها
الثلاثية.

ورابعتها: تسجيل موضع ورود الصورة في ديوان الشاعر، وقد اعتمدت
لذلك «شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن
يحيى بن زيد الشيباني ثعلب» بنسخته المصورة عن طبعة دار الكتب المصرية
سنة ١٣٦٣هـ - ١٩٤٤م، التي نشرتها الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة،
عام ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م^(١).

وخامستها: تنسيق الكلمة وتركيبها الصوري، والموضع الذي وردت فيه
من الديوان وفق الترتيب التالي:

الكلمة المحورية	الصفحة	التركيب الصوري وتحليله وشرح مفرداته
(الهمزة) أَلَمْ	٣٧٨	«أَلَمْ على بَرَز الأمايز يلحب» شبه به العير بعد أن أخطأه سهم الصائد... الخ.
(الراء) رَقَا	١٩٤	«رَقَا عَيْلًا؛ شبه به الطلل... الخ.

وللمحافظة على نوعية الترابط بين الكلمات تعمدت عدم فرط عقدها في
التركيب الذي ترد فيه، لذلك كنت أشرحها معاً مرة واحدة. لكنني أيضاً كنت
أضع كل كلمة في موضعها الهجائي من المعجم. وبدلاً من شرحها في هذا
الموضع كنت أعيد القارئ إلى شرحها في تركيبها الصوري، فمثلاً كلمة
(الأمايز) في التركيب الصوري الأول شرحت مع كلمة (أَلَمْ)، لكنها ذكرت
أيضاً في حرف الميم (لأنها من مَعَز) كالتالي:

(١) اطلعت على كتاب «شرح شعر زهير بن أبي سلمى» صنعة أبي العباس ثعلب بتحقيق الدكتور
فخر الدين قيادة، نشر منشورات دار الآفاق الجديدة في بيروت عام ١٩٨٢م، فوجدت أنها
لا تغني عن طبعة دار الكتب وأن المحقق تصرف في ترتيب أبيات بعض القصائد بما قد
يلحق الضرر بالمعنى الكلي فيها، لذا فضلت الاعتماد على طبعة دار الكتب المصرية وحدها.

الأماعز: - : انظر (ألم).

وهكذا كنت أفعل مع الكلمات الثانوية التي رأيت أن إبرازها ضروري ويخدم أهداف المعجم.

ولكي أظهر الاختلاف النوعي بين الصور من جهة البلاغة كنت أستعمل تعبيرات تشعر بالوصف، أو المجاز، أو الكناية، أو التشبيه، أو الاستعارة، على أساس أن هذه الوسائل البلاغية الخمس هي التي استخدمتها الصورة عند زهير بشكل عام.

هذا وقد حافظت في التركيب الصوري على الشكل الذي جاء به في الشعر، لذا وضعته بين قوسي اقتباس هكذا «...» دون أن أتصرف بحالات إعرابه. من ذلك «كحياً خالطته عنية». أثبت «كحياً» منصوبة هنا لأنها كانت في نصها الشعري منصوبة بـ «كأن» السابقة عليها: «كأن كحياً...»، ومثل هذا فعلت بالكلمات المحورية أيضاً.

وتحقيقاً لاكتمال الفائدة اللغوية قمت بتوثيق معاني أهم مفردات المعجم حيث ضاهيت شرح ثعلب لها في ديوان زهير بما في أمهات المعاجم وكتب اللغة التي أثبتتها في زاوية المصادر.

وقمت أيضاً برصد تام للكلمات اللغوية التي شرحت في المعجم وأدرجتها في فهرس أخير مرتبة على الأحرف الهجائية:

(الهمزة)

الأوابد	أنظر (قيد).	
إبر	«الإبر»، شبه بها لوم فتاته الشديد.	٣١٣
الأبقا	انظر (قد).	
أبي	«أبي لابن سلم خلتان: قتال... ونائل»؛ استعار قدرة الإباء للقتال والنائل.	٢٩٨
آجن	«وخالي الجبا أوردته القوم فاستقوا بسفرتهم من آجن الماء أكذرا»؛ وصف استقاء الآخرين من الماء الأكدر إشارة إلى ذلتهم مع عزة قومه. والحياء ^(١) : ما حول البئر من تراب. والآجن ^(٢) : الماء المتغير الطعم واللون.	٢٦٠
آدم	«بجيد آدم عاقد يقرؤ طلوح الأنعمين فثمد»؛ شبه به في هذه الحال جيد فتاته. والآدم ^(٣) : هو الظبي الأبيض أو الأبيض البطن، الأسمر الظهر، الطويل العنق. والعاقد: الذي يعقد عنقه ويلويه. ويقرؤ: يرعى. وطلوح: جمع طلع وهو شجر. والأنعمان وثمد ^(٤) : مكانان.	٢٦٩
أدماء	«أدماء مرتعها خلأ»؛ شبه بها فتاته في طول عنقها. وأدماء ظبية بيضاء، والخلأ: موضع ليس فيه من أحد.	٦٢

(*) اكتفيت بشرح ثعلب لديوان زهير - وهو المصدر الأساسي كما أسلفت - في تفسير بعض الكلمات اللغوية التي وردت في هذا البحث، وقابلت تفسيره لبعض آخر بما في المعاجم وكتب اللغة التي سأنبتها بالهوامش التالية. هذا وكنت آخذ من معاني الكلمات، هنا وهناك، ما يقبله قول الشاعر فقط.

- (١) الصحاح، ج ٦، ص ٢٢٩٧.
- (٢) المصدر السابق، ج ٥، ص ٢٠٦٧.
- (٣) تاج العروس، مادة (آدم).
- (٤) الأنعمان، قيل: واديان، وقيل: موضع بنجد، وقيل: جبل لبني عبس. معجم البلدان، ج ١، ص ٢٩٠. وثمد، قيل: جبل أحر في ديار غني، وقيل: موضع بديار بني عامر. معجم البلدان، ج ٢، ص ٨٩.

أديم	٢٦٤	«أديم مسَّه الطُّلُّ أحمرًا»؛ شبه بهذا ظهر فرسه بعد نضو الجِلِّ عنه. والأديم: الجلد. والجِلُّ للدابة كالثوب للإنسان تصان به. وجمعه جِلال وأجلال. انظر (حاشية).
الإزار		
المآزر	٣١٥	«في فَنِيَّةٍ لِنَيِّ المَآزِرِ»؛ كنى بهذا عن حياة الدعة والنعيم. وليُنو المآزر: ليست ثيابهم بغليظة جافية فهم ملوك أو كالمملوك.
أسد	٢٣	«أسد... له لَيْدٌ أَظْفَارُهُ لم تُقَلِّمْ»؛ استعاره للرجل الموصوف أول للحرب في القصيدة.
أسد	٣٣٧	«أسد من مَنَاطِقِهَا الرُّثِيرُ»؛ شبه بها عصبه من ولد ثور.
أسود	١٠٣	«عليها أَسُوذُ ضَارِيَاتٍ»؛ استعار الأسود لفرسان الحرب. وضاريات: متعודات على الحرب.
الأسيرة		انظر (عيناء).
الأشياء	٢٩٤	«زَالَ فِي الصُّبْحِ الْأَشْيَاءُ الْحَوَامِلُ»؛ شبه بزوالها صباحاً زوال الطعائن من مكانها. والأشياء ^(١) ؛ هي النخل الصغار، الواحدة: أشاءة.
أضاة	٢٠٠	«أضاة المَسِيلِ»؛ شبه بها الدروع المضاعفة. والأضاة ^(٢) : الغدير من سيل أو غيره.
الأكم		انظر (شيؤوب).
ألم	٣٧٨	«ألم على بَرَزِ الْأَمَاعِزِ يَلْحَبُ»؛ شبه به العير بعد أن أخطأه سهم الصائد. وألم: وَجَعٌ. والبرز: مانشر من الأرض وارتفع، والأماعز جمع أمعز ومعزاء: وهو ما صلب من الأرض ^(٣) . ويلحب: يقطع الأرض عدواً.

(١) قيل أيضاً هو النخل عامة، لسان العرب مادة (أشي).

(٢) في المخصص، ج ١٠، ص ٥٥ «الماء المستنقع من سيل أو غيره».

(٣) البرز والأماعز في معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٢١٨، وج ٥، ص ٣٣٧ على الترتيب، لكن البرز فيه من التبراز: وهو المتسع من الأرض. وقد يكون هذا أفضل من شرح ثعلب.

إهاب	٢٢٧	«وَبِضْعٍ لِحَامٍ فِي إِهَابٍ مُّقَدَّدٍ»؛ وصف لما بقي من ولد البقرة بعد أن أكلته السباع. وإهاب: جلد.
الإهاب	٢٧٤	«فَلَمْ تَجِدْ إِلَّا الْإِهَابَ تَرْكَنَهُ بِالْمَرْقَدِ»؛ والصورة تكرر للصورة الأولى. وتركنه أي السباع. وانظر أيضاً (قهب).
إير	٣٣٧	«يَوْمَ أَضْرَّ بِالرُّؤَسَاءِ إِيرٌ»؛ شبه به اليوم الذي سينال فيه من أعدائه. وإير: جبل بأرض غطفان كما في ياقوت ^(١) . وأضر بالرؤساء: أي قتلوا جميعاً في هذا اليوم.
(الباء)		
البحيل		انظر (الخير).
بحر	١٦٠	«بَحْرٌ يَفِيضُ» شبه به ممدوحه وجعله يفيض على العافين خيراً إذ عدموا.
	١٩٢	«لُجٌّ بَحْرٍ تَقَادُفٌ فِي غَوَارِبِهِ السَّفِينُ»؛ شبه به في هذه الحال الممدوح. واللج: معظم الماء. وغواربه: عالي أمواجه ^(٢) .
البدل	٩٥	«الْمَنِيرُ لِلْيَلَةِ الْبَدْرِ»؛ شبه به الممدوح في إنارة دروب الآخرين.
بذل	٣٨٢	«بَذَلَ الْعَهَادُ لَهَا وَسَمِيَّ غَيْثٌ صَادِقِ النُّجْمِ»؛ استعار فعل البذل البشري للعهاد. والعهاد ^(٣) : واحدتها عهدة وهي المطرة التي تتلو غيرها. والوسمي ^(٤) : أول المطر. وغيث ونجم: نباتان.
بردية	٣٤٠	«بَرْدِيَّةٌ فِي الْفَيْلِ يَغْدُو أَصْلَهَا ظِلٌّ... وماء»؛ شبه بها في هذا الوضع بنان فتاته وقد بدا يوم الرحيل يزينه الحناء. والبردية ^(٥) هنا: نبت البردي الأخضر. والفيل: الأجمة.
برز		انظر (ألم).

- (١) معجم البلدان، ج ١، ص ٢٩٠.
- (٢) المخصص، ج ١٠، ص ١٧.
- (٣) لسان العرب، مادة (عهد) ومادة (غرب).
- (٤) المخصص، ج ٩، ص ٨٠، وسمي كذلك لأنه يسم الأرض بالنبات.
- (٥) تاج العروس مادة (برد).

برقان	٧١	«بِرَقَانٍ سَحْلٍ»؛ شبه به بريق ظهر الحمار الوحشي . وسحل ^(١) : ثوب يمان أبيض .
برى	٣٨٦	«خُلِقِي بَرَى جَسْمِي»؛ استعار قدرة البري لخلقه .
ابتز	٣٨٠	«ابْتَزُّهُمْ خُتُوفَهُمْ»؛ استعار للحتف صفة شبيهة قابلة للابتزاز يقوم بها الثور ضد الكلاب .
تبزل	١٤	«تَبْزُلُ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالْدَّمِ»؛ كني بهذا عن احتراب أبناء العشيرة الواحدة .
بكرة		انظر (غرب) .
تبليج	١٩٨	«تَبْلِجُ مَا حَوْلَهُ»؛ وصف لضوء الصباح حول الفارس المرتحل .
المبليج		انظر (السحل) .
البيت	١٤	«فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ رَجَالٌ بَنُوهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرْهُمِ» ^(٢) ؛ وصف للتعاون والاتحاد بين القبائل المختلفة على بناء البيت والتفافهم حوله، إشارة إلى القديم المتحد، والحاضر المحترَب .
بيضاء	١٠٧	«بَيْضَاءُ حَرَسٍ فِي طَوَائِفِهَا الرَّجُلُ»؛ شبه بها الثغور المحروسة من الممدوحين . وحرس ^(٣) : جبل . وبيضاء حرس : رأس مستدير طويل دقيق في أعلى الجبل . والرَّجُل ^(٤) : الرَّجَالَة . وطوائفها : نواحيها .

(١) أساس البلاغة، ص ٢٠٥ .

(٢) وجرهم : بطن من القحطانية كانت منازلهم أولاً باليمن، ثم انتقلوا إلى الحجاز، ثم نزلوا مكة واستوطنوها . معجم القبائل العربية، ج ١، ص ١٨٣ .

(٣) قيل : حرس؛ ماء لبني عقيل، وقيل : ماء بين بني عامر وغطفان، وقيل : واد بنجد . معجم البلدان، ج ٢، ص ٢٤١ .

(٤) لسان العرب، مادة (رجل)؛ وعبارته : «إذا لم يكن له ظهر في سفر يركبه» .

بيضة ٣٤٠ «بيضة الأدحي» بات شعارها كنفا النعامة جوجو وعفاء؛ شبه بها في هذا الوضع بنان فتاته وقد بدا يوم الرحيل يزينه الحناء. والأدحي: موضع بيض النعام. وشعارها: غطاؤها. وكنف الشيء: جانبه. والجوجو: الصدر. والعفاء: صغار الريش^(١).

(الناء)

تلاع ١٢٧ «وغيث من الوسمي حو تلاعه» وصف تجاوب الأرض في الخير مع الغيث. والتلاع^(٢): مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي.

(الثاء)

الثفال انظر (الرحا).

إثم ٢٦٩ «رضيخ الإثم»؛ شبه به لثة أسنان فتاته. والإثم^(٣): الكحل. ورضيخ الإثم: مارض منه ودق. وانظر أيضاً (مكحولتان).

ثمل ١٠٦ «بلا... أعلامها ثمل»؛ إشارة إلى طيب العيش في الأماكن الوعرة بجوار الممدوحين الذين عزوا معداً وغيرها في هذه البلاد. وثمل^(٤): من قولهم: دار فلان دار ثمل أي دار إقامة مريحة.

يثرن ١٣٦ «يثرن الحصى في وجهه»؛ وصف مطاردة صائد سريع لغير متشبث بالحياة.

(١) الأدحي، وشعار، وكنف، وجوجو، وعفاء في الصحاح، ج ٦، ٢٣٣٤، وج ٢، ص ٦٩٩،

وج ٤، ص ١٤٢٤، وج ١ ص ٣٩، وج ٦، ص ٢٤٣١.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٢١٨.

(٣) عبارة المخصص، ج ٤، ص ٥٨ «الإثم: حجر الكحل، وقيل هو شيء يشبه الكحل وليس به».

(٤) جهرة اللغة، ج ٢، ص ٥٠، وتاج العروس (ثمل).

(الجيم)

الجَبَا	انظر (آحن).
الجَدَّ	انظر (حوض).
الجرب	انظر (الهناء).
جردوا	١٠٨ «هُمُ جَرَدُوا أَحْكَامَ كُلِّ مُضِلَّةٍ؛ استعار للأحكام صفة السيف الذي يجرد. ومضلة: تضل الناس فلا تجد من يفصل أمرها.
الجواري	٤٠ «حَبَّو الْجَوَارِي؛ شبه به حيو الجواري في الجدول. والجواري ^(١) : الصبيان الصغار.
جسره	انظر (الأخدري).
جفن	٢٦٢ «جَفَنَ الْيَمَانِي؛ شبه به ناقته في الضمور، وربما في إدخار القوة مع الضمور.
مجالس	٣٢٣ «مَجَالِسُ تَتَجِي؛ شبه بها الطير المجتمععة على جيف الحسرى في الصحراء المخوف: مكان الرحلة. والحسرى ^(٢) : ماسقط من الإبل إعياء.
جُمَالِيَّة	٢٢٠ «جُمَالِيَّةٌ؛ شبه بِخَلْقَةِ الْجَمَلِ خِلْقَةً نَاقَتَهُ الَّتِي ارْتَحَلَ عَلَيْهَا.
	٣٥٩ «جُمَالِيَّةٌ؛ أعاد التشبيه السابق لدى وصفه العيس التي حملت الظعائن.
جِمَالُ	٣٦٤ «جِمَالٌ لَدَى مَاءٍ يَحْمَنُ حَوَانِي؛ شبه بها ذوي الحاجات حول قِباب الممدوح. ويحمن: يجبن ويذهبن. وحواني: واحدتها حانية وهي التي حنت عنقها من العطش.
جِمَام	انظر (زرق).

(١) لم أجد، فيما إطلعت عليه من معاجم وكتب لغة، الجواري بمعنى الصبيان الصغار، لكنني وجدت في معجم مقاييس اللغة: «الجيم والراء والياء أصل واحد وهو إنسياح الشيء يقال: جرى الماء يجري جَرِيَةً وَجَرِيًّا وَجَرِيَانًا... والجارية من النساء من ذلك، لأنها تستجريء في الخدمة وهي بَيْتَةُ الْجَرَاء... ويقال: كان ذلك في أيام جرائها أي صباها» فلعل هذا من ذلك. أنظر معجم مقاييس اللغة، ج ٤١٨/١.

(٢) لسان العرب مادة (حسر).

جندب	٢٦٦	«لَمْ تَقِلْ جَنَادِبُهَا»؛ كنى بهذا عن شدة حر الهاجرة. والجنادب: مفرداها جندب وهوراجل الجراد أو ذكر الجراد. والهاجرة: تصف النهار في القيظ.
جَنَّة		«بَخِيلَ عَلَيْهَا جَنَّةٌ عَبْقَرِيَّةٌ»؛ استعار صفة الجن للفرسان. وانظر أيضاً (غَرَبِي).
أجاب	١٢٧	«وَعَيْثُ مِنَ الْوَسْمِيِّ... أَجَابَتْ رَوَابِيهِ النَّجَاءَ هَوَاطِلُهُ»؛ استعار للهوطل وللروابي قدرة الدعاء والإجابة. والوسمي: أول مطر الربيع. والنجاء ^(١) : جمع نجوة وهي المكان المرتفع الذي تظن أنه نجاؤك.
جواد	٢٣٤	«فَضَّلَ جَوَادِ الْخَيْلِ»؛ شبه به ممدوحه.
أجاءته	٧٧	«أَجَاءَتْهُ الْمَخَافَةُ وَالرَّجَاءُ»؛ استعار قدرة الإتيان بالشيء للمخافة والرجاء.

(الحاء)

الحباير	٢٥٩	«الْحَبَايِرُ جُثْمٌ لَدَى مَتْنَجٍ مِنْ قِيضِهَا الْمُتَقَلِّقُ»؛ شبه بها النعامة في حنينها إلى مأمنها. والحباير ^(٢) : جمع حباري وهوطائر يضرب به المثل في البلاهة والحمق، فيقال: «أبله من الحباري». وجُثْمٌ: مقيمة. وَمَتْنَجٌ: الموضع الذي نتجت فيه. والقيض: قشر البيض.
الحبارى	٣٤٤	«الْحُبَارَى... إِنْ تَقَلَّتْ مِنَ الصَّقْرِ تَسْلَحٍ»؛ شبه بها في هذا الوضع من يجترىء عليه.

(١) كذا في شرح ثعلب وفي الصحاح، ج ٦، ص ٢٥٠. لكن ابن سيدة يذكر من معاني النجاء السحاب، ولعله بعيد هنا. المخصص، ج ٩، ص ١٠١.

(٢) الصحاح، ج ٢، ص ٦٢، ووجدت أكثر كتب اللغة تجمع حبارى على حباريات، ولم أعر على حباير.

الحبل	٣٤	«فَأَصْبَحَ الْجَبَلُ مِنْهَا وَاِهِيًا خَلْقًا»؛ استعاره للعلاقة بينه وبين فتاته ابنة البكري وجعله واهياً أي ضعيفاً، وخلقاً أي بالياً.
	١٠٨	«وَلَسْتُ بِلَاقٍ بِالْحِجَازِ مُجَاوِرًا وَلَا سَفَرًا إِلَّا لَهُ مِنْهُمْ حَبْلٌ»؛ استعار الحبل للعطاء.
	١٧٩	«بِأَيِّ حَبْلٍ جَوَارُ كُنْتَ أَفْتَسِكُ»؛ استعار الحبل للجوار.
	٣٢٩	«وَلَوْلَا حَبْلُهُ»؛ استعار للود بينه وبين ممدوحه حبلاً.
حبال	٣٠٨	«وَفِي حِبَالٍ وَفِي الْعَهْدِ مَأْمُولٌ»؛ استعار للعهد حبالاً. والمأمول: الذي يُرجى خيره.
	٣٣٨	«صَرَمْتُ جَدِيدَ حِبَالِهَا أَسْمَاءً»؛ استعار للوصل حبالاً. وصرمت: قطعت ومنه سيف صارم.
حذب	٩٠	«حَدَبٌ عَلَى الْمَوْلَى الضَّرِيكُ»؛ وصف لما يفعله هرم ممدوحه من أجل الآخرين. وحذب: متعطف. والضريك ^(١) : المحتاج، وتطلق على الصعلوك أيضاً.
بحرّها	٢٧٧	«نَجْدَةٌ مَغْلُومَةٌ يَصْلِي الْكُمَاةُ بَحْرَهَا»؛ استعار للنجدة صفة الحرارة.
حرز	٣٦٧	«صُعْدُ نُحْرُزٍ أَهْلُنَا بِفُرُوعِهِ فِيهِ لَنَا حَرَزٌ وَعَيْشٌ رَافِعٌ»؛ وصف للوادي الذي جعلوه بجهدهم حرزاً ^(٢) إشارة إلى تحصيل الحياة بالمشاورة. ورافع ^(٣) : كثير الخصب.
يحرّق	١٠٥	«يَحْرِقُ فِي حَافَاتِهَا الْحَطَبُ الْجَزْلُ»؛ استعار للحرب صفة النار المحرقة. فالهاء في «حافاتها» تعود على الحرب.
أحزنوا	١١٠	«سَبِيلُكُمَا...» وان أحزنوا سهّل؛ كناية عن ليونة الطبع مع خشونته عند الآخرين. وأحزنوا من الحزن: وهو ما غلظ من الأرض ^(٤) .

(١) الضريك: الضرير أيضاً. أنظر اللسان، مادة (ضرك).

(٢) أساس البلاغة، ص ٧٩، ومكان حريز: حصين.

(٣) وعيش رافع ورفيع: واسع. جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٣٩٣.

(٤) أساس البلاغة، ص ٨٢: «كم أحزننا وأسهلنا». والحزن: ما غلظ من الأرض. أنظر الصحاح، ج ٥، ص ٢٠٩٨.

يَحْشُونَهَا	يَحْشُونَهَا بِالْمَشْرِفِيَّةِ وَالْقَنَاءِ؛ استعار صفة اشتعال النار للحرب، يحشونها ^(١) : يوقدونها.
الحشك	انظر (فَرَّ).
حشو	٨٩ «لَنِعْمَ حَشْوُ الدَّرْعِ» كناية عن الشجاعة والبطولة.
٣٣٥	«لَنِعْمَ حَشْوُ الدَّرْعِ»؛ تكرار للصورة عينها.
حاشية	٣٧٧ «حاشية الإزار»؛ شبه بها قوسه الملساء المحذلة. والمحذلة هي التي أعلاها أوسع من أسفلها.
المحصد	٢٢٤ «وَتَقْبِي عَلَالَةٌ مَلُوءِيٍّ مِنَ الْقِدِّ مُخَصَّدٍ»؛ يصف السوط إشارة إلى حذر هذه الناقة القوي. وعلالة ملوئي ^(٢) : بقية السوط. ومحصد ^(٣) : مفتول شديد الفتل. والقِد: ما قد أوقطع من الجلد.
٢٦٦	«تُرَاقِبُ الْمُخَصَّدَ الْمُمَرَّ»؛ فيها دلالة الصورة السابقة. انظر (تراقب).
حصون	١٨٥ «حُصُونٌ»؛ شبه بها أعلى الأرض التي يسكنونها.
حصان	٣٦٠ «فُرُوجُ حِصَانٍ»؛ شبه بفروج الحصان فروج بعيره. والفروج ما بين اليدين والرجلين، يريد أنه رجب. والحصان: فرس كريم.
حصاة	١٧١ «حِصَاةُ الْقَسَمِ»؛ شبه بها القطة الجنوبية في الهيئة واللون. والجنوبي والكدري من القطا واحد وهو الذي فيه سواد. والغطاط: غيرهما ^(٤) .

(١) جمهرة اللغة، ج ١، ص ٦٠. وفي المخصص، ج ٧، ص ١٠٨، «حش الإبل والدواب: حداها وحشها، وكل ما قوّي بشيء وأعين به فهو حُشٌّ به كالحادي للإبل، والسلاح للحرب، والخطب للنار».

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٤، ص ١٣.

(٣) لسان العرب، مادة (حصد).

(٤) في الصحاح، ج ٥، ص ٢٠٩٦ «الجنوبي أكبر من الكدري». أنظر أيضاً، ج ٢، ص ٨٠٤، وج ٣، ص ١١٤٦.

الحصى	٢٧١	«فَأَجَارَهَا تَنْفِي سَنَابِكُهُ الْحَصَى»؛ وصف جهاد الحمار الوحشي وهو يحمي أتنه ويوصلها إلى حيث الأمان. والسنايك ^(١) : مقدم حوافره.
الحَضْر	٣٢٨	«أَوِ الْحَضْرُ لَمْ يَمْنَعْ مِنَ الْمَوْتِ رَبَّهُ»؛ شبه بربه في إدراك الموت له وضع كل حي قوي غني. والحضر ^(٢) : إسم مدينة قديمة بإزاد تكرت، والسياق يفترض أن يكون حَضْنًا أو قصرًا فيها.
الحطب	١٠٥	«يُحْرَقُ فِي حَافَاتِهَا الْحَطَبُ الْجَزْلُ»؛ أشار بالحطب الجزل إلى قروم القوم. انظر (يحرق).
يحلو	٩٦	«كُنْتُ مِنْ سَلْمَى سَيْنِيًا ثَمَانِيًا عَلَى صِيرٍ أَمْرٍ... مَا يَخْلُو»؛ استعار صفة الحلاوة للأمر. صير أمر ^(٣) : عاقبته.
حلو	٣٨٦	«خُلُوْ أَرِيْبُ فِي حَلَاوَتِهِ»؛ استعار لأخلاق الممدوح صفة الحلاوة.
حَلِي	٣٢٢	تُضَيِّبِي الْحَلِيمَ بـ «أَصَوَاتِ حَلِي»؛ وصف لزينة النساء ووظيفتها في القديم.
أحمر	٢٠	«أَحْمَرُ عَادٍ»؛ شبه به في الشؤم الغلمان الذين تنتجهم الحرب لأهلها. ويريد أحمر ثمود عاقر ناقة صالح، عليه السلام، وإسمه قدار بن سالف. انظر (أديم) أيضاً.
الحمام	٢٢٠	«الْحَمَامُ»؛ شبه به الأنثى.
الحَمَى	٢٦٠	«عِيَادُ أَخِي الْحَمَى»؛ شبه بهذه العيادة، عودة الذَّكَر من حب فتاته ليلي.
حنظل	٢٤٧	«جَنَى حَنْظَلٍ فِي مَحْصَنِ مُتَّقَلٍ»؛ شبه به فراخ القطا الزغب. وجنى: ما يجني من الحنظل وهو صفاره. والمحصن هو الزبل. ومنغلق: منكسر.

(١) جمهرة اللغة، ج ٣، ص ٣١١.

(٢) معجم البلدان، ج ٢، ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٣) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٣٢٥ وما بعدها.

٣٤٥	«مُدْهَدَى حَنْظَلٍ»؛ شبه به مَبَارَك نَاقِتِهِ. ومد هدى ^(١) : مدحرج.	
٧	«حَوْضُ الْجُدِّ لَمْ يَتَلَمَّ»؛ شبه به النُّزْي. والجُدَّ ^(٢) : البئر. والنُّزْي حاجز يرفع حول البيت من تراب لئلا يدخل البيت الماء.	حوض
٣٠	«وَمَنْ لَا يَذُدُّ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهْذَمُ»؛ إشارة لكل ما يجب أن يُحْمَى.	

(الخاء)

٢٥٨	«خِباءٌ عَلَى صِفْتَيْنِ بَوَانٍ مُرَوِّقٍ»؛ شبه به النعام. وصقبي: عمودي. بوان: عمود في مؤخرة البيت. والرواق يلحق بالبيت الكبير ويكون من شقه أو أكثر ^(٣) .	خِباء
٨٨	«خَبَّ السَّفِيرُ وَسَابِيءُ الْخَمْرِ»؛ استعار للسفير صفة الخبب ^(٤) من العَذْو. والسفير ^(٥) : ورق الشجر تحته الريح فيمر على وجه الأرض. وسابيء الخمر: شاربها.	خَبَّ
٣٣٣	«تُخَيِّرُ لَهُ الْوُجُوهَ عَنِ الْقُلُوبِ»؛ استعار للوجوه قدرة الكلام فجعلها تخبر.	تخبرك
٥٣	«خَابِطٌ وَرَقًا» ^(٦) ؛ كناية عن طالب الحاجة. تقول العرب إذا ضرب الرجل الشجر لِيَحْتَّ ورقه فيعلف به ماشيته: قد خرج يختبط الشجر. وجاءت هنا كناية عن طلب الحاجة.	خَابِطٌ

- (١) جمهرة اللغة، ج ١، ص ١٤٣، وأساس البلاغة، ص ١٣٧.
(٢) في الاشتقاق، ص ٥٠٢ «الجُدَّ: البئر الصالحة الموضح من الكَلَأ».
(٣) أنظر شرحاً وافياً للرواق والصَّقْب والبُوان في المخصص، ج ٦، وص ٤، ٦ بوان بالضم في المخصص وبالكسر في لسان العرب.
(٤) تهذيب الألفاظ، ص ٢٩٠.
(٥) المخصص، ج ١٠، ص ٢٢٤.
(٦) المصدر السابق.

الأخدرى ٢٧٠	«نَجَاءُ الْأَخْدَرِيِّ الْمُفْرَدِ»؛ شبه به نجاء ناقته الجسرة. والأخدرى: العير منسوباً إلى أخدر وهو فرس. والنجاد: السرعة في السير. والجسرة: الناقة السبطة الطويلة العظيمة، أو الجسور على السفر ^(١) .
المخدر ٢٩٧	«مُخْدِرٌ وَرَدَّ عَلَيْهِ مَهَابَةٌ، يَصِيدُ الرَّجَالُ كُلَّ يَوْمٍ يُتَارَلُ»؛ شبه به في هذه الحال ممدوحه في منازلة الأقران. ومخدر ^(٢) : أسد في خدره من الأجمة.
الخذاريف ٢٣٠	«الْخَذَارِيفُ»؛ شبه بها قوائم ناقته. والخذاريف ^(٣) : التي يلعب بها الصبيان، مفردها خُدُرُوف: وهو شيء يدوره الصبي في يده فيسمع له دوي.
يخزر ٦٨	«يَخْزُرُ نَبِيْئُهَا عَنْ حَاجِيَّتِهِ»؛ وصف للحمار الملازم لأتنته في الرحلة. والنبيث ^(٤) : ما حفرت به حوافرها فألقته بوجهه. ويخز: يسقط.
الخريف ١٥٢	«تَرَعَى الْخَرِيفُ»؛ هذا مجاز مرسل. فهي ترعى من عشب الخريف اليابس لا الخريف نفسه.
الخرقا ٤٧	«تَطْوِي... الْخِرْقَا»؛ شبه بهذا الطي قد كلاب الصيد المطوية.
مخضبة ١٣٧	«مُخَضَّبَةٌ أَرْسَاغُهُ»؛ استعار التخضيب لساقى الفرس اللذين أصابهما دم الحمار المصيد فتلونا تلون اليد بالخضاب.
خاضب ٢٤٨	«خَاضِبُ السَّاقَيْنِ»؛ شبه به ناقته، وخاصب الساقين هنا هو الظليم الذي خضب البقل ساقيه فلونهما.

(١) الأخدرى، والنجاء، والجسرة في المخصص، ج ٦، ص ١٩٨، وج ٧، ص ١٠٧، وج ٧، ص ١٢٥ على الترتيب.

(٢) المخصص، ج ٨، ص ٦٣ قال ابن سيده «المخدر: هو الأسد الذي اتخذ الأجمة خدرًا».

(٣) المخصص، ج ٩، ص ١٨٧ وذكر أنها تؤخذ من «شجر يسمى العُشْر يخرج له نفاخ كالشقائق».

(٤) من «نبث التراب: أخرجه من البئر والنهر، وذلك المستخرج نبيثة والجمع نبات». معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٣٧٩.

أخطبان	انظر (ترنم).	
الخطي	١١٥ «وَهَلْ يُنَبِّتُ الْخَطِّيَّ إِلَّا وَشِيحُهُ»؛ شبه بالعلاقة بين الخطي ووشيجه العلاقة بين الممدوح وآبائه. والخطي: الرمح المنسوب إلى الخط وهي جزيرة بالبحرين. والوشيح ^(١) : القنا: واحداً وشيجه.	
خطف	٤٦ «فَصَبَحَتْهُ كِلَابٌ شَدَّهَا خَطْفٌ»؛ هذه هي صفة الكلاب التي هاجمت الثور صباحاً. وخطف: سريع. وشدها: عذوها ^(٢) .	
الخليط	١٢٥ «الْخَلِيطُ نُرَايْلُهُ»؛ شبه به الشباب. والخليط: الصاحب. ونزايله: نفارقه.	
خلفة	٥ «بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً»؛ وصف لسير الحيوان الهادي الهائي في ديار البشر الدارسة. والعين ^(٣) : البقر. والآرام: الظباء البيض.	
الخمير	٢٦٣ «أَخُو الْخَمْرِ هَاجَتْ حُزْنُهُ فَتَذَكَّرَا»؛ شبه بترثم السكران هذا طنين الذباب في المستأسد من الأرض. والمستأسد: النبت كثرو طال.	
خميلة	٢٢٨ «وَتَنْفُضُ عَنْهَا غَيْبَ كُلِّ خَمِيلَةٍ»؛ وصف لحال البقرة بعد أن أكل السباع ابنها. لقد أصبحت تخاف مما تغيبه الخمائل التي كانت لها راعية محبة بالأمس. وتنفض ^(٤) : تنظر هل ترى ما تكره.	
	٢٧٣ «بَيْنَا تَرَاعِيهِ بِكُلِّ خَمِيلَةٍ يَجْرِي عَلَيْهَا الظَّلُّ ظَاهِرُهَا نَدٌّ»؛ وصف المكان الممرع الندي الذي كانت تعيش فيه البقرة وابنها قبل فتك السباع به. وتراعيه: ترعى معه أو تحفظه. وخميلة ^(٥) : الأرض السهلة التي تنبت. وقيل: رمل ينبت شجراً.	

(١) وهو نبات الرمح يشبك بعضه ببعض. المخصص، ج ١٠، ص ٢٢٢، وج ٦، ص ٢٩، ومعجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ١١٤.

(٢) لسان العرب، مادة (خطف)، ومادة (شدّ).

(٣) عبارة المخصص، ج ٨، ص ٣٨ «العين: اسم جامع للبقر كالعيس للإبل».

(٤) في لسان العرب، مادة (نفض): «نَفَضَ الْمَكَانَ يَنْفُضُهُ نَفْضًا وَاسْتَنْفَضَهُ إِذَا نَظَرَ جَمِيعَ مَا فِيهِ حَتَّى يَعْرِفَهُ».

(٥) في معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٢٢٠ «الخميلة: مفرج من الرمل، مَكْرَمَةٌ لِلنَّبَاتِ».

خمائيل	انظر (نشن).	
خنساء	٢٢٥ «خَنَسَاء... حُرَّةٌ مُسَافِرَةٌ»؛ شبه بهذه البقرة ناقته. والخَنَسُ (١): تأخر الأنف في الرأس.	
الخير	٣٢٩ «الْخَيْرُ الْبَجِيلُ»؛ شبه به الممدوحين. والبجیل (٢): الكثير الواسع.	

(الذال)

يدب	١٣٠ «جَاءَ عَلَامُنَا يَدِبٌ وَيُخْفِي شَخْصَهُ وَيُضَائِلُهُ»؛ وصف لحركة الغلام المكلف بالصيد.	
دَبَّتْ	٢٦٧ «دَبَّتْ دَبِيَّاءُ»؛ استعار للخمر حركة الديب. فالضمير في دبت يعود على الخمر.	
الديباج	٧٧ «الدِّيْبَاجُ مَالٌ بِهِ الْعَبَاءُ»؛ شبه بهذا الوضع تأخر النبيل وتقدم السفیه. والديباج: الحرير. والعباء: كساء من الصوف الخشن (٣).	
دوابرها	٤٩ «مَكُوبًا دَوَابِرَهَا»؛ وصف للخيل التي أتعبها قائدها في الحرب. والدوابر (٤): مآخير الحوافر من الخيل.	
أدبرا	٢٦٣ «وَاحْمَرَّ النَّهَارُ وَأَذْبَرَا»؛ استعار للنهار حركة الإدبار.	
الأدحي	انظر (بيضة).	
أدخلت	٣١٣ «أَدْخَلْتُ مَلَامَتَهَا مِنْ تَحْتِ جِلْدِي»؛ استعار للملامة صنعة شيثة إذ جعلها تدخل تحت الجلد.	

- (١) المخصص، ج ٨، ص ٣٩ «والبقر كلها خَنَسٌ، والخنس تأخر الأنف في الوجه وقصره».
- (٢) لعله من الغلاظة والعظم. ففي جهرة اللغة، ج ١، ص ٢١٢. «ورجل بجيل: غليظ الجسم وكل ما غلظ فهو بجيل نحو الجبل والثوب» وفي معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٢٠٠ «الرجل العظيم بجال وبجيل».
- (٣) في المخصص، ج ٤، ص ٧٦ «الديباج من الديج وهو النقش والتزيين» وكذا في جهرة اللغة، ج ١، ص ٢٠٧. ولم أجد الديباج بمعنى الحرير. والعباء في المخصص، ج ٤، ص ٨٠.
- (٤) جمع دابره وهي العرقوب، جهرة اللغة، ج ١، ص ٢٤٢.

دواخن	٢٣٠	«فَارَتْ دَوَاخِنُ غَرْقَدٍ»؛ شبه بالدخان الفائر من غرقد الغبار الذي أثارته البقرة بينها وبين كلاب الصائدين. ودواخن: واحدتها داخنة. وغرقد ^(١) : شجر له شوك.
دُرّ	٦١	«دُرّ البُحُور»؛ استعارها للفتاة إبرازاً لنقاوة بشرتها.
دعاء	٧٠	«دعاء»؛ شبه به صوت الحمار في كل فجر.
دعاه	٧٧	«دعاه الصيف»؛ استعار للصيف فعل الدعاء.
دفعت	١٣٨	«دَفَعَتْ بِمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ»؛ استعار للمعروف صفة شيئية تتقبل فعل الدفع.
الدلاء	٢٠٤	«خَلَجَ الدَّلَاءُ»؛ شبه بهذا الخلع فرسه المسرعة. والخلج ^(٢) : الجذب.
دملج	٣٢٢	تصبي الحليم بـ«...» تحرك دُمْلَج»؛ وصف للزينة. والدملج: حلي يلبس في المعصم.
الدم	٨	«الدَّم»؛ شبه بحمرته حمرة حواشي هوداج الطعائن. وانظر أيضاً (يشتفي).
دنا	٢٦٣	«وَقَدْ دَنَا دُرَى اللَّيْلِ»؛ استعار لليل حركة الدنو.
دواء	٨٣	«وَعِنْدَكَ لَوْ أُرِدْتَ لَهَا دَوَاءٌ»؛ استعار الدواء للخلق النبيل الذي يحث خصمه على إبدائه. الهاء في (لها) تعود على الصفة التي تحولت إلى داء للخصم. (انظر مضغة).
داء	٨٣	«فَهِىَ تَحْتَ الْكَشْحِ دَاءٌ»؛ استعار لماله أولعرضه داء يصيب خصمه. والكشح ^(٣) : الجنب أو الخاصرة.
الدَّوْمُ	١١٩	«الدَّوْمُ»؛ شبه به هوداج الطعن. والدوم ^(٤) : شجرة تشبه النخلة في حالاتها.

(١) معجم البلدان، ج ٤، ص ١٩٤، وفيه «القرقد: كبار العوسج».

(٢) الصحاح، ج ١، ص ٣١١، ولسان العرب مادة «خلج».

(٣) في اللسان، مادة (كشح) «هو موقع السيف من المتقلد».

(٤) المخصص، ج ٩، ص ١٣٦؛ وجمهرة اللغة، ج ٣، ص ٢٤٥.

(الذال)

تذائب	٢٣٧	«تَذَابَبَ لِلْمَشْبُوبَةِ الْفَرْعُ»؛ استعار للفرع فعل التذائب ^(١) وهو المجيء من كل وجه. والمشبوبة: الحرب من شب النار يشبها أي يوقدها.
ذئب	٢٧٨	«عَسَلَانِ ذئْبِ الرَّدْهَةِ الْمُسْتَوْدِ»؛ شبه به في هذه الحال السيف إذا ما هز فأرعى منته. وعسلان ^(٢) : اضطراب. والردهة ^(٣) : النقرة فيها ماء في الجبل جمعها رداه. والمستورد: الذي طلب الماء فورده مسرعاً.
ذبلت	٣١٧	«ذُبُلْتُ مِنْ سَيْرِ هَاجِرَةٍ»؛ استعار صفة ذبول النبات للناقة. والهاجرة: شدة الحر.
أذَلَّ	٣٧١	«وَأَذَلَّ مِنْهَا بِالْفَلَاةِ الْمَصْعَبُ»؛ استعار صفة الإذلال للجانب الصعب من ناقته.
الذَّنَابِي	١٧٤	«عِنْدَ الذَّنَابِي لَهَا صَوْتُ وَأَزْمَلَةٌ يَكَادُ يَخْطِفُهَا طَوْرًا وَتَهْتَلِكُ»؛ وصف للصراع بين الصقر والقطاة في السماء. والذَّنَابِي والذَّنْبُ واحد ^(٤) : أي صار الصقر عند الذنب منها. والأزملة ^(٥) : اختلاط الصوت.
ذاق	١٨	«وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمْ»؛ استعار للحرب صفة شيشية فجعلها مذاق.
	٣٣٥	«ذَاقَ الْهَوَانَ»؛ استعار للهوان صفة شيشية فجعله يذاق.

- (١) يرد ابن فارس هذه الكلمة إلى فعل الذئب فيقول: «تذابت الناقة تذائباً إذا تشبهت بالذئب». معجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ٣٦٨.
- (٢) في جهرة اللغة، ج ٣، ص ٧٨ «العسل والعسلان: ضرب من العدو مثل عدو الذئب».
- (٣) جهرة اللغة، ج ٢، ص ٢٥٩.
- (٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٣٦١، وفي الصحاح ج ١، ص ٢٥٢: «الذنب في الفرس أكثر، والذَّنَابِي في الطائر أكثر».
- (٥) القاموس المحيط، مادة (زمل)، وفي جهرة اللغة، ج ٣، ص ١٧: «سمعت لجوف الرجل أزملاً إذا سمعت له مهمة وكذلك الحمار وغيره».

(الراء)		
أرَبْتُ	٢١٩	«أرَبْتُ بها الأزواح»؛ استعار للرياح فعل الإرباب ^(١) . ومعناه الإقامة في المكان.
الربيع	٣٧٣	«أكلَ الربيع»؛ مجاز مرسل، فالثور يأكل من عشب الربيع لا الربيع.
الرَّبَقَا	٥٢	«يفكُّك عن أيدي العُناة وعن أعناقها الرَبَقَا»؛ استعار الربق للأغلال. والربق ^(٢) : جمع رُبقة وهي جبل طويل تقيد به رؤوس الحُمَلان (جمع حَمَل). لكيلا ترضع أماتها. والعُناة: الأسرى: الواحد عانٍ.
الأرْبِيَّة	٣٢٩	«إلى أَرْبِيَّةٍ عَمِدٍ ثراها»؛ شبه بها ممدوحه. والأرْبِيَّة ^(٣) ما ارتفع من الأرض. وعمد ثراها: من عمد الثرى ^(٤) : بلله المطر حتى إذا قبضت عليه تماسك لنداوته.
رجل	٧٠	«رَجُلٌ سَلِيبٌ على عَلياءٍ ليس له رِواءٌ»؛ شبه به الحمار بعد أن أوصل أثنه إلى حيث يريد. وسليب: عريان أو مسلوب. وعلياء: موضع عالٍ.
مِرْجُل	٣٣٨	«ومِرْجُلُنَا يَقُورُ»؛ كناية عن القوة الغاضبة. وانظر أيضاً (كحِيل). انظر (سبب).
الرجوان		
سترحل	٣٨١	«سترحلُ بالمَطْيِ قَصائِدي»؛ استعار فعل الارتحال بالمطي للقصائد.
الرحا	١٩	«عَرَكَ الرَّجَا بِثقالها»؛ شبه بهذا العرك عرك الحرب بالناس. والثفال ^(٥) : جلدة تكون تحت الرحا يقع الدقيق عليها.

- (١) في تهذيب الألفاظ، ص ٤٤٦ «أرب بالمكان إرباباً لا يبرحه».
- (٢) تاج العروس، مادة (ربق). قال الزبيدي عن اللحياني: «الربق بالكسر جبل فيه عدة عرس تشد به إليهم الصغار... كل عروة منها ربة بالكسر والفتح».
- (٣) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٤٨٣: «يقال هو في أربة قومه إذا كان في عالي نسبه من أهل بيته».
- (٤) لعله مما يقول اللسان في مادة (عمد): «عمد الشيء يعمده عمداً أقامه، والعماد ما أقيم به».
- (٥) الصحاح، ج ٤، ص ١٦٤٦.

الردفة	انظر (ذئب).	
الرازقي	انظر (مُسْرِبلة).	
مرزم	انظر (روقيه).	
رسوم	«وفي عَرَصَاتِهِ مِنْهُمْ رُسُومٌ»؛ استعار رسوم الأشكال لآثار الديار. والهاء في (عرصاته) تعود على الطلل. والعرصات ^(١) : جمع عَرَصَه وهي كل بقعة بين الدور واسعة.	٢٠٨
رضوى	«لَوْ يُورَثُونَ عِبَاراً أَوْ مُكَايَلَةً مَالُوا بِرَضْوَى»؛ قارن بينهم وبين جبل رضوى ^(٢) . على أساس التشابه في الاتزان والرزانة.	٢٨٢
تراقب	«تُرَاقِبُ الْمُحْصَدَ الْمَمْرُ»؛ وصف لحالة الناقة القوية التي تراقب مكان الخطر. والمحصد والممر واحد هو الشديد القتل ^(٣) .	٢٦٦
مرقة	انظر (الأشباح).	
رقاً	«رَقاً مُجِيلاً»؛ شبه به الطلل، والرق ^(٤) هنا هو الرق المكتوب. ومجياً: أتى عليه حَوْل.	١٩٤
الرقم	انظر (تهاول).	
أرماحنا	«تَمْتَمُّكُمْ أَرْمَاحُنَا»؛ مجاز مرسل، أي نمنعكم بأرماحنا.	٢١٦
تَرَنَّم	«تَرَنَّمْ أَخْطَبَانِ»؛ شبه به صريف نابي بعيره. وأخطبان ^(٥) : صُرْدَان، مثني صُرْد: وهوطائر أبيض البطن أخضر الظهر ضخم الرأس والمنقار له مخلب للصيد.	٣٥٤
الراح	«طَيْبُ الرَّاحِ لَمَّا يَعُدْ أَنْ عَتَقَا»؛ شبه بطيب الراح هذا ريق فتاته بعد الكرى. ولما يعد أن عتقا أي لم يتجاوز العتق بفساد.	٣٥
روض	«رَوْضٌ»؛ شبه به أسافل الوديان التي يسكنونها.	١٨٥

- (١) القاموس المحيط، مادة (عرص).
- (٢) في معجم ما استعجم، ج ٢، ص ٦٥٥: «رضوى: جبل ضخم من جبال تهامه».
- (٣) المحصد في لسان العرب، مادة (حصد)، والممر في الصحاح، ج ٢، ص ٨١٥.
- (٤) «الرق جلد رقيق يكتب عليه» والقاموس المحيط، مادة (رقق).
- (٥) الصحاح، ج ١، ص ١٢١، ولسان العرب، مادة (خطب).

راعني	٣٤١	«راعني يَوْمَ التَّاءِ ^(١) سَالِمٌ»؛ تمنى فجیعة شؤم تروع حاسدة ابنه شبيهة بالفجیعة التي راعته يوم وفاة ابنه سالم.
روقيه	٤٦	«مُولَيِّ الرِّيحِ رَوَّقِيهِ وَجِهَتَهُ حَتَّى دَنَا مِرْزَمُ الْجَوَازِ»؛ وصف صراع الثور مع الطبيعة والاستعانة بقرنيه على ذلك. وروقه ^(٢) قرناه. والمرزم ^(٣) : نجم دنا من المغيب.

(الزاي)

مزوودة	٢٢٥	«خَنَسَاءٌ... مَزُوودَةٌ»؛ وصف للبقرة. ومزووده ^(٤) : مذعورة، زُئِد الرجل فهو مزوود أي مذعور. والإسم منه الزُؤد.
الزجاج	٣١	«وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزَّجَاجِ»؛ إبداء أطراف الزجاج كناية عن السلم ومن يعص ذلك يختر طريق الحرب. والزُّج من الرمح هو الذي لا يطعن به.
الزُّج	٢٧١	«ذَلَقَ الزُّجَ غَيْرَ مُقَهَّدٍ»؛ شبه به الحمار الوحشي. والزُّج - كما مر - هو الحديدية التي في أسفل الرمح، وهو ضد السنان لأن الزج يركز به في الأرض. وذلقه: حذَّه ^(٥) . ومُقَهَّد ^(٦) : بادن، سمين.
زرقاً	١٣	«وَرَدَنَ الْمَاءَ زُرْقاً جَاهُهُ»؛ كناية عن صفائه. والجِمام ^(٧) : ما اجتمع من الماء، الواحدة: جُمَّة وجَمٌّ.

- (١) في معجم البلدان، ج ٥، ص ٢٦٠ «التَّاءُ بالضم... ماء لبني عُمَيْلَةَ، قال الحفصي التَّاءُ نُخَيْلات لبني عطاردة».
- (٢) جهرة اللغة، ج ٢، ص ٤٠٩، المفرد روق والجمع أرواق.
- (٣) المصدر السابق، ج ٢، ص ٣٢٥، قال ابن دريد «اختلفوا فيه فقال بعضهم: ليس للجوزاء مرزم وإنما هو مرزم السماك، ويقال: المرزمان؛ مرزم الجوزاء ومرزم السماك».
- (٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٤٣.
- (٥) الزج، وذلقه في المخصص، ج ٦، ص ٢٩.
- (٦) تجمع كتب اللغة التي تيسرت لي على تفسير القَهْد باليباض. ولم أجد فيها المقَهْد بمعنى البادن كما فسرها ثعلب لكن المعنى في الصورة يتناسب وتفسير ثعلب أكثر.
- (٧) لسان العرب، مادة (حجم).

٤٧	«زُرَقُ الْعُيُونِ»؛ كناية عن الشؤم من كلاب الصيد. أنظر (ظليم). أنظر (السيف).	زعر المُرْلَج
٧٨	«زَارَتْ يُيُوتُ بَنِي عُلَيْمٍ مِنَ الْكَلِمَاتِ أَعْسَاسٌ مِلَاءٌ»؛ استعار فعل الزيارة للكلمات. وأعساس ^(١) : جمع عَسَ وهو القدح. وأعساس ملاء: مملوءة شراً. «زَارَ الشَّتَاءُ»؛ استعار فعل الزيارة للشتاء.	زارت زار
١٣٢	«جَوَادُنَا، يَزَاوِلُنَا عَنْ نَفْسِهِ وَتُزَاوِلُهُ»؛ وصف لنشاط الفرس وهم يعدونه للصيد. ويزاول ^(٢) : من المزاولة وهي المحاولة والمعالجة.	يزاولنا

(السين)

٢٢٠	«أَسَاتِلُ أَعْلَاماً بَيِّدَاءَ قَرَدَدٍ»؛ استعار لهذه الأعلام صفة السمع. وقردد ^(٣) : المرتفع من الأرض.	أسائل
٣٦٤	«أَخُو سَبَبٍ يَرْمِي بِهِ الرَّجَوَانُ»؛ شبه به رفيق رحلته المتأرجح نعاساً. والرجوان ^(٤) : جانب البئر، والواحد رجا (منقوص). والسبب: الحبل المتأرجح في البئر.	سبب
٣٧٧	«السَّيِّكَةُ شَبِهَ بِهَا قَوْسُهُ إِذْ تُمَلُّ وَتُشَسَّبُ»؛ وتمل: من ملّ القوس بالنار أي عالجها بها. وتشسب ^(٥) : أي تصير يابسة ضامرة.	السيكة
٩٥	«السُّتْرُ دُونَ الْفَاحِشَاتِ»؛ استعار للفاحشات صفة شيئية جعلها تستر. والستر هنا هو الممدوح.	الستر

(١) في كتاب العين، ج ١، ص ٣١ «المُس: القدح الفخم والجمع عساس وعسسه» وابن الأثير — كما في اللسان — هو الذي قال «في جمعه أعساس».

(٢) لسان العرب، مادة (زول).

(٣) في معجم البلدان، ج ٤، ص ٣٢١: «قردد: جبل» أيضاً.

(٤) لسان العرب، مادة (رجا).

(٥) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٢٧٢.

السحاب	أنظر (غراء).	
السَّحْل	٣٢٢ «السَّحْلُ اليماني المُبْلَج»؛ شبه به الطريق في الأرض الواسعة. والسحل ^(١) : الثوب الأبيض النقي من ثياب اليمن ينسج من القطن. والمبلج: الواضح أو المحسن.	
السَّراء	أنظر (أقواس).	
السراب	٢٠٢ «السَّراب»؛ شبه به كتيبة الجيش المدجج بسلاح لامع.	
مسربلة	٢٢٨ «مُسْرِبَلَةٌ في رازقي معضد»؛ شبه بها البقرة الوحشية في لونها. ومسربلة: تلبس سربالاً. والسربال: القميص. والمعضد: المخطط. والرازي: الكتان ^(٢) .	
مُسَرَّد	أنظر (أطبة).	
تستعر	٣٠٦ «والحرب تستعر»؛ استعار صفة تسعير النار للحرب.	
سفعاً	٧ «أَثَافِي سَفْعاً»؛ وصف الأثافي بهذا اللون. والسُّفعة ^(٣) : سواد تخلطه حمرة.	
أسفع	١٧٢ «أَسْفَعُ الخَدَيْن»؛ وصف للصقر المنقض على القطاة.	
سفعاء	٢٢٥ «سَفْعَاءُ المَلَاطِم»؛ وصف للبقرة التي أكلت السباع ابنها. والملاطم: جمع ملطم وهو الخد.	
السافلة	٢٥٦ «سَافِلَةُ القَنَاة من المُرَّان»؛ شبه بها فرسه، وخص سافلة القناة لأن القناة أغلظ كعوباً وأشد. والمرَّان ^(٤) : شجر تتخذ منه الرماح.	
السفين	١٤٨ «عَوَمُ السفين»؛ شبه بهذا مسار القوم في البر.	
	٢٦٠ «السَّفِينُ المُقَيَّر»؛ شبه بها جبلاً في بني عامر. ومقيراً ^(٥) : مطلية بالقار.	

- (١) المخصص، ج ٤، ص ٧٣.
(٢) المعضد، والرازي في المخصص، ج ٤ ص ٦٧، وج ٤، ص ٧١، على التوالي. وفي تهذيب الألفاظ، ص ٦٥٢ «يقال للكتَّان: هو الكتان الرازي».
(٣) المحكم في اللغة، ج ١، ص ٣١١.
(٤) المخصص، ج ٦، ص ٢٩، والشيج والمران واحد.
(٥) المصدر السابق، ج ١٠، ص ٢٥.

السفائن	١٦٧	«يُغْشِي السَّفَائِنَ مَوْجَ اللَّجَّةِ الْعَرَكِ»؛ شبه بهذا حَمَلَ الحُدَاةِ الرِّكَبَ والإِبِلَ على اقْتِحَامِ كَثْبَانِ الرَّمْلِ مِنَ الصَّحْرَاءِ. والعَرَكُ: الأَصْلُ: صَيَادُو السَّمَكِ، وَقِيلَ لِلْمَلَاحِينَ عَرَكٌ لِأَنَّهُمْ يَصِيدُونَ السَّمَكَ، وَوَاحِدُهُمْ عَرَكِي ^(١) .
السُّفْنُ		أَنْظِرْ (النُّوتِي).
السُّفْنُ		أَنْظِرْ (نَحْت).
سوافي	٨٧	«وغيَرَهَا سَوَافِي المَوْرِ والقَطْرِ»؛ وَصَفَ لِمَا فَعَلْتَهُ هَذِهِ السَّوَافِي بِالْأَيْدِي. والسَّوَافِي: مَا تَسْفِي الرِّيحَ. وسَوَافِي المَوْرِ ^(٢) : مَا تَمْرَبُهُ الرِّيحُ مِنْ تَرَابٍ.
سقى	٣٦٥	«سَقَى رُمْحَهُ بِأَحْمَرِ آيٍ»؛ اسْتَعَارَ قُدْرَةَ الشَّرْبِ لِرُمْحِهِ لِذَا أَسْقَاهُ دَمًا أَحْمَرَ. آيٍ: لَعْلُهُ قَائِنٌ. وَقَانٌ: شَدِيدُ الْحِمْرَةِ.
السُّلْمُ	٢٤٣	«قَرِيَّ السُّلْمِ»؛ شَبَّهَ بِهِ الْقَطَاةَ فِي السَّرْعَةِ. وَالسُّلْمُ: الدَّلْوُ. وَقَرِيٌّ: المَاءُ المَجْمُوعُ ^(٣) .
أسمر	٦٥	«صَلْبَرِ أَسْمَرَ ذِي كُعُوبٍ»؛ شَبَّهَ بِهِ الحِمَارَ الوَحْشِيَّ فِي الضَّمُورِ. وَأَسْمَرٌ: رَمَحٌ.
سَمَارَةٌ	٢٧٣	«لَيْلَةٌ سَمَارَةٌ»؛ مُجَازٌ مَرْسَلٌ، أَيْ لَا يَقَامُ السُّمَارُ فِيهَا..
سهل	١١٠	«سَيِلْكَمَّا... وَإِنْ أَحْزَنُوا سَهْلًا»؛ كِتَابَةٌ عَنْ لَيُونَةٍ مَسْلُوكِهِمْ مَعَ خَشُونَةٍ مَسْلُوكِ الْآخَرِينَ. أَنْظِرْ (أَحْزَنُوا).
سواد		أَنْظِرْ (قَهَب).
سنيء		أَنْظِرْ (فَز).
السَّيْدُ	٢٥٥	«السَّيْدُ»؛ شَبَّهَ بِهِ فَرَسَهُ. وَالسَّيْدُ هُوَ الذَّنْبُ.

(١) المخصص، ج ١٠، ص ٢٩.
(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٢٨٥.
(٣) قري في الصحاح، ج ٦، ص ٢٤٦١ «يجرى الماء في الروض» والسلم في ج ٥، ص ١٩٥٠ منه «الدلو لها عروة واحدة».

سيوف	٢٤٨	«سُيُوفٌ تَنْحَى نَسْفَةً ثُمَّ تَلْتَقِي»؛ شبه بها الآل. ونسفة ^(١) : خطوة، أي يذهب البريق ثم يعود.
	٢٨٠	«سُيُوفُ الهِنْد»؛ شبه بها الفتية الممدوحين.
السيف	٣٢٣	«السَّيْف»؛ شبه به رفيق دربه غير المزليج. والمزليج هو الذي يُدْفَع عن الأمور لأنه ليس له رأي.
سالت	١٤٧	«سَالَتْ بِهِمْ قَرْقَرَى» ^(٢) ؛ استعار جريان ماء الوادي للبشر المتدافعين فيه.

(الشين)

شؤبوب	١٣٥	«شُؤْبُوبٌ غَيْثٌ يَخْفِشُ الْأَكْمَ وَإِلَهُ»؛ شبه بهذا جري الفرس وحفيف جريه. والأكم: جمع أكمة وهي مجموعة الشجر. ويخفش ^(٣) : يسيل من كل جانب. وشؤبوب ^(٤) : دفعه من المطر.
مُشَبَّأ	٤٢	«مُشَبَّأً نَاشِطاً لِهَقَا»؛ شبه به ناقته في الرحلة. والمشب هو الثور المسن. وناشط: خرج من بلد إلى بلد. ولهقا ^(٥) : أبيض.
مُشَبَّب	٣٧٧	«مُشَبَّبٌ»؛ استعارها للنائحة التي تندب الكرام. ومُشَبَّب: الذي يشبب النار أي يزيد من اشتعالها، لكان النائحة (في خياله) امرأة توقد نار الحزن في قلوب النساء.
المشبوبة		أنظر (تذاعب).

- (١) لم أجد نسفة بمعنى خطوة في كتب اللغة التي عدت إليها.
- (٢) قر قرى في معجم ما استعجم «ماء لبني عبس بين الحاجز ومعدن النقرة»، وفي معجم البلدان «أرض باليمامة فيها زروع وتخل كثيرة».
- (٣) الصحاح، ج ٣، ص ١٠٠٢.
- (٤) في جمهرة اللغة، ج ٣، ص ٥٠٦: «الشؤبوب: سحابة شديدة وقع المطر»، ولا يتعارض هذا مع قول الشاعر.
- (٥) تهذيب الألفاظ، ص ٢٣٤.

الاشباح	٢٦٢	«وَمَرْقَبَةٌ عَرْفَاءٌ أَوْفَيْتُ مُقْصِراً لَأَسْتَأْنِسَ الْأَشْبَاحَ مِنْهَا وَأَنْظُرَا»؛ وصف لحركته في الأعالي باحثاً عن المجهول الذي عبر عنه بالاشباح. ومرقبة: هضبة. عرفاء: طويلة العنق ^(١) . ومقصراً ^(٢) : داخلاً في العشي. والقَصْر هو العشي. أنظر (قطا).
شبكة		
شحمة	٣٢٤	«شَحْمَةٌ تَعَجَّلَهَا طَاوٍ بِشَيْءٍ مُلْهُوجٍ»؛ نفى تشبيه نفسه بهذه الشحمة في هذا الوضع. ونفى التشبيه يحقق فنياً غرض التشبيه وذلك بتسجيل شعور سلمي نحو المادة المنفية. والملهوج ^(٣) : الشواء الذي لم ينضج.
شخباً	٢٠٢	«جَأَوَاءَ تَتَبَعَ شَخْباً نَعُولاً»؛ استعار صوت خروج اللبن المتتابع من الضرع لصوت حديد السلاح الكثير. وجأواء: قطعة السلاح التي علاها لون الصدا والحديد. والشخب: خروج اللبن من الضرع. ونعولاً: كثيراً متتابعاً ^(٤) .
الشادن	٢٦٧	«دم الشَادِنِ الذبيح»؛ شبه به الصهباء الكمية من الخمر. والشادن ^(٥) : الغزال حين يقوى ويمشي. والصهباء: خمر يضرب لونها إلى البياض. والكميت ^(٦) : ما فيها من حمرة. ويبدو أنه يصف الخمر وزيدها في الكأس ليقارن بلونيهما لون الشادن الأبيض ودمه الأحمر. وأنظر أيضاً (مغزله).
تشربه	٣٣٩	«والحُبُّ تُشْرِبُهُ فَوَازِدُك»؛ استعار للفؤاد قدرة الشرب، وللحب صفة شبيهة فجعله يشرب.

- (١) «مرقبة» في القاموس المحيط، مادة (رغب)، و«عرفاء» في تاج العروس. مادة (عرف).
- (٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٩٧.
- (٣) المحكم في اللغة، ج ٤، ص ١٢٠.
- (٤) جأواء، وشخب، وتعول في جمهرة اللغة، ج ٢، ص ١١٨، ج ١، ص ٢٣٥، ج ٢ ص ٤٥ على التوالي.
- (٥) اللسان، مادة (شدن).
- (٦) المخصص، ج ٦، ص ١٥٠.

الشريعة	أنظر عينية).	
يشتري	١٢٠ «يَشْتَرِي حَمْدَ النَّاسِ بِالثَّمَنِ»؛ استعار للحمد صفة شيئية فجعله يشرب ويباع.	
شريانه	أنظر (قوس).	
شيزب	أنظر (عينيه).	
شعثاً	٥٠ «حتى يؤوبَ بها شُعْناً مُعْطَلةً»؛ وصف خيل الممدوح بعد انتهاء المعركة. ومعطلة: حافية.	
شعار	أنظر (بيضة).	
شفاء	٧٥ «الحقُّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثٌ: يَمِينٌ أَوْ نِفَارٌ أَوْ جَلَاءٌ... ثَلَاثٌ كُلُّهُنَّ لَكُمْ شِفَاءٌ»؛ استعار صفة الدواء الشافي لهذه الحالات الثلاث.	
يُشْتَفَى	١٠٢ «فَإِنْ يُقْتَلُوا فَيُشْتَفَى بِدِمَائِهِمْ»؛ استعار صفة الدواء الشافي للدم.	
يُشْفَى	١١٣ «مَجَالِسٌ قَدْ يُشْفَى بِأَحْلَامِهَا الْجَهْلُ»؛ استعار الداء للجهل والدواء للأحلام في المجالس.	
شقائق	أنظر (نشن).	
الشكير	أنظر (غرس).	
شلو	٢٢٧ «دماً عند شِلْوٍ تَحْجُلُ الطَيْرُ حَوْلَهُ»؛ وصف للشلو ^(١) وهوبقية ولد البقرة بعد أكل السباع له.	
الشمس	٢٨٢ «يَقْعُدُ فَوْقَ الشَّمْسِ»؛ كناية عن الرفعة والسمو الخلقي.	
	٣٢٢ «حرّاً من الشمس»؛ وصف للحرارة التي تدفع الظبية إلى الدخول في كناسها.	
الشهباء	١١٠ «السنة الشهباء»؛ استعار للسنة صفة لونية. والشهباء ^(٢) : البيضاء من الجذب.	
شاهد	٣٢٧ «شاهد»؛ شبه به الغائب وقت مجيء الموت.	

(١) لسان العرب، مادة (شلا).

(٢) في جمهرة اللغة، ج ١، ص ٢٩٥ «سنة شهباء: محلة».

الشيب	١٢٥	«وإلا سَوَادَ الرَّأْسِ وَالشَّيْبُ شَامِلُهُ»؛ كناية عن الاتزان.
شاة	٢٦٤	«شَاةُ الْكِنَاسِ»؛ شبه به فرسه. وشاة الكناس ^(١) : الثور الوحشي.

(الصاد)

صحل	٣٧٢	«صَحِلُ الشَّحِيجِ مُطَرَّدٌ»؛ شبه به ناقته. وصحل ^(٢) : حمار في صوته صحلة أي بحة. ومطرد: طرده الرماة.
صحا	٩٦	«صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى»؛ استعار للقلب فعل الصحو.
	١٢٤	«صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى»؛ تكرار للصورة السابقة.
صدر	٩٠	«مُعَيَّبُ الصُّدْرِ»؛ كناية عن المحفوظ في داخل الإنسان. وأنظر أيضاً (أسمر).
صعل	٦٣	«صَعْلٌ مِنَ الظُّلَمَانِ جَوْجُؤُهُ هَوَاءٌ»؛ شبه به ناقته. وصعل ^(٣) : ظليم دقيق العنق صغير الرأس. جوجؤه: صدره. وهواء: لامخ فيه.
مُصْفَرًّا	١٢١	«يَغَادِرُ الْقِرْنَ مُصْفَرًّا أَنَامِلُهُ»؛ كناية عن قتله إياه.
تصفر	٢٩٧	«تَصْفِرُ مِنْهُ الْأَنَامِلُ»؛ كناية عن الموت. ومنه: أي من المقتول.
صفقة	٣٣١	أنظر (اليد).
صاف	٩٢	«صَافِي الْخَلِيقَةِ»؛ استعار للخليفة صفة شيئية فجعلها صافية.
صفوان	٢٤٦	«بِجَانِبِ صَفْوَانٍ»؛ شبه بها فرسه في الملاسة والاكتناز. وصفوان ^(٤) : صخرة كبيرة.
الصقر		أنظر (الحباري).
الصياقل		أنظر (نقبة).

- (١) الشاة، كما في المخصص، ج ٨، ص ٣٩، «الثور من الوحش خاصة». والكناس، كما في ج ٤، ص ٤٢ من المخصص أيضاً «مَوْلِجُ الوحش من الظباء والبقرة».
- (٢) المصدر السابق، ج ٨، ص ٤٩.
- (٣) المصدر السابق، ج ٨، ص ٥٣.
- (٤) لسان العرب، مادة (صفا).

مصلصل ٢٧٠	«مُصْلَصِلٌ يَعْلُو»؛ شبه به ناقته. والمصلصل ^(١) : هو العير المصوّت.
أصيب ٧٣	«أَصِيبَتْ نَفُوسُهُمْ»؛ استعار للنفس صفة مادية تتقبل فعل الإصابة.
صام ٣٢٢	«صَامَ النَّهَارُ»؛ استعار فعل الصَّيَام للنهار. وصام النهار: انتصف.

(الضاد)

يضاحك ٣٧٩	«يَبْتَئِ يَضَاحُكَ رَمْلَةً وَجِوَاءَهَا»؛ استعار للثور صفة المضاحكة وهي صفة إنسانية. وجواءها ^(٢) : المنخفض منها.
الضراء ٨٤	«يُدَبُّ لَهَا الضَّرَاءُ»؛ كناية عن الختل. ولها: أي للمخازي. يقال: لا أدب لك الضَّرَاءُ ^(٣) ولا أمشي لك الخَمَرُ. والضراء: ما تواريت به من شجر خاصة. والخَمَرُ: ما تواريت به من شيء.
ضراغم ٩٤	«بَيْنَ ضَرَاغِمٍ غُثْرٍ»؛ شبه بها الممدوحين. وضراغم ^(٤) : جمع ضرغامة وهو الأسد. والغثر: الغُبر.
ضريتموها ٣٠	«وَتَضَرَّ إِذَا ضَرَيْتُمُوهَا فَتَضَرَّمْ»؛ استعار صفة النار للحرب. وتضر ساكنة هنا لأنها معطوفة على فعل ساكن قبلها. والهاء في ضريتموها تعود على الحرب.
الأضغان ١٨٨	«وَكَاثَتْ تُشْتَكِي الْأَضْغَانُ مِنْهَا»؛ استعار للخيل شعور الضغن على أصحابها.
أضاء ٤٦	«أَضَاءَ الصَّبْحُ»؛ استعار فعل الإضاءة للصبح.

- (١) المخصص، ج ٨، ص ٤٩.
(٢) لسان العرب، مادة (جوا): «الْجَوُّ وَالْجَوَةُ المنخفض من الأرض... والجمع جِوَاءٌ».
(٣) أساس البلاغة، ص ٢٦٩.
(٤) المخصص، ج ٨، ص ٦٠.

الضّاقَة	١٢٠	«الضّاقَة العَطَنُ»؛ وصف للجبان. يقال: رجل رحب العطن ^(١) أي واسع الذراع، وضده ضَيِّق العطن. ويقال للبخیل: إنه الضيق العطن. والعطن: مَبْرَك الإبل.
----------	-----	--

(الطاء)

أطبَة	٢٣١	«أطبَة صِرْفٍ في قضيم مُسَرَّد»؛ شبه بهذا طرائق الدم بنحر الناقة. وأطبة: سيور الجلد. وصرف: صبغ أحمر يصبغ به شرك النعال. وقضيم: الجلد الأبيض. ومُسَرَّد: فيه حرز ^(٢) .
الطَّرَف	٢٤٤	«ما الطرفُ أَسْرَعُ منها»؛ قارن بين القطاة والطرف على أساس التشبيه. منها: أي من القطا.
مطرَق	١٧٢	«مُطرَقٌ رِيَشُ القَوَادِمِ»؛ وصف للصقر المنقض على القطا. أنظر (آدم).
طلوح		أنظر (أديم) و(خيلة).
الطل		
مطمئن	٣١	«مطمئن البر»؛ استعار للبر صفة إنسانية هي الطمأنينة.
طمع	١٧٥	«وقد طمِعَ الأظْفَارُ والحَنَكُ»؛ استعار فعل الطمع الإنساني لأظفار الصقر وحنكه.

(الظاء)

الظباء	٦١	«الظباء»؛ شبه بها فتاته في طول العنق.
ظليم	٣١٦	«وَحَد ظَلِيم»؛ شبه به ناقته في السرعة. وَحَد ^(٣) ، وَخَدِي: ضرب من السير السريع.
الظلماء	٣٦١	«إِنِّي وإِبْنُ أُخْتِي يَتَهَسَّأُ لِرَأْدَانٍ فِي الظُّلْمَاءِ مُؤْتَسِيَان»؛ وصف مخاوف الطريق. ومؤتسيان من الأسوة أي حالهم في هذا الأمر واحدة.

(١) أساس البلاغة، ص ٣٠٦.

(٢) أطبة، وصرف، وقضيم، ومسرّد في جمهرة اللغة، ج ١، ص ٣١١، وج ٢، ص ٣٥٦.

وج ٣، ص ٩٩، وج ٢، ص ٢٤٦ على الترتيب.

(٣) لسان العرب، مادة (وحد).

(المعين)

عبأت	١٣٩	«عبأت له حلمي»؛ استعار للحلم صفة شبيثة فجعله يعبأ.
عوايس	٣٦٥	«الخيـل . . . عوايس لا يسألن غير طعان»؛ استعار صفة العبوس للخيـل في الحرب.
العباء		أنظر (الديباج).
العتر	١٧٨	«العتر دمي رأسه النسك»؛ شبه به في هذه الحالة الصقر الذي اصطدم بصخرة قتله. والعتر ^(١) : الذي يذبح في رجب.
		والنسك: جمع نسيكة وهي ما يذبح عليه.
عتاق	٩	«علون بأنماط عتاق»؛ العتق هنا إشارة للأصالة التي عليها هذه الأنماط.
عدواً	٣٢	«ومن يغترب يحسب عدواً صديقه»؛ شبه الصديق بالعدو وقت الغربة.
عذب	١٠٦	«مشاربها عذب»؛ إشارة للسلام والأمان في بلاد الممدوحين الذين عزوا بهامعداً وغيرها.
عذاب	٣٢٩	«ولولا حبله لنزلت أرضاً عذاب الماء»؛ إشارة إلى الخير الذي يعتقه في هذه الأرض.
عرش	١٠٩	«قد نل عرشها»؛ كناية عن دمار القبيلة. فالهاء في (عرشها) تعود على الأحلاف وهم (أسد وغطفان) في شعر زهير. نل ^(٢) : أي ذهب عزهم.
عرصان		أنظر (رسوم).
العريكة		أنظر (تلين).
معترك	٨٨	«نعم معترك الجياع»؛ استعار للجياـع اعتراك المتحاربين.
عزته	١٣٠	«قتم وعزته يدها وكاهله»؛ وصف للفرس الذي صار أعظم شيء عنده. والكاهل: مجتمع الكتفين في أصل العنق.
عز	٣٧٩	«رده عز ومشتد النضال»؛ استعار للثور صفة العز الإنسانية.

(١) الاشتقاق، ص ٢٨٠.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٣٦٨ وما بعدها.

عازفين	٢٦٥	«تَسْمَعُ لِلجِنِّ عازفينَ بها»؛ استعار العزف للجن في الأرض المخيفة التي عليه قطعها.
عشواء	٢٩	«حَبِطَ عَشَواء» ^(١) ؛ شبه بها المنايا. وعشا يعيشو عشَواً: إذا جاء على غير بصر.
معتصماً	٤٦	«فَبَاتَ مُعْتَصِماً من قَرَّها لَيْثاً»؛ وصف لما فعله الثور الوحيد وقت المطر الشديد. والقر: شدة البرد. ولثق ^(٢) : مبتل.
معاصم		راجع (كف).
معصم		أنظر (وشم).
عصي		«وَضَعْنَ عِصْيِي الحَاضِرِ المَتَخِيْمِ»؛ كناية عن الاستقرار والأمان. ووضعن: ألقين. المتخيم ^(٣) : المقيم.
معضد		أنظر (مسربلة).
عضهم	٧٩	«عَضُّهُمْ جُلٌّ من الأَمْرِ»؛ استعار فعل العض للجل من الأمر.
تعفو	٢٧٧	«وَشِيْمَةٌ تَعْفُو على المَسِيءِ المُفْسِدِ»؛ استعار للشيمة قدرة العفو. وتعفو: تغطي. ومنه عفا: النبت إذا كثر وطال ^(٤) .
عفاء		أنظر (بيضة).
أعقب	٩٧	«أَعْقَبَ النَّايَ لِبِهِ سُلُوفُ فُؤَادٍ»؛ استعار قدرة التعاقب للنأي.
معاقله	١٤٣	«السُّيُوفُ مَعَاقِلُهُ»؛ شبه السيف بالمعاقل.
العلق		أنظر (علت) و(نهل).
علت	٣٣٥	«نَهَلَتْ مِنَ العَلَقِ الرِّمَاحُ وعلت»؛ استعار فعل العلل للرماح. والعلل هو الشرب الثاني والثالث. والعلق: الدم.
الحمام	٢٢٠	«الحَمَامُ»؛ شبه به الأثافي.

- (١) الاشتقاق، ص ١٨٩، وأساس البلاغة، ص ٣٠٢.
(٢) الصحاح، ج ٤، ص ١٥٤٩، وفي المحكم في اللغة، ج ٦، ص ٢١٧ «الثلث: الماء والطين أو اللزج من الطين» ولا يتعارض المعنى في الصورة مع هذا.
(٣) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٢٣٦.
(٤) المخصص، ج ١٠، ص ١٩١.

العلياء	٨	«هل تَرَى من ظَعَائِنَ تَحْمَلْنَ بِالْعَلْيَاءِ من فوق جرثم» ^(١) ؛ وصف لأماكن حركة الطعائن. وأنظر (رجل).
يعلون	١٢	«وَوَرَّكُنْ فِي السُّوبَانِ يَغْلُونُ مَتْنَه»؛ في وصف لأماكن حركة الطعائن وفعلها.
عُليا	١٧	«عَظِيمَيْنِ فِي عُليا مَعَدَّة»؛ استعار علو الجبل لقبيلة معد.
يعلو	١٠٩	«وكان امرأتين كُلُّ شأنهما يعلو»؛ استعار علو الجبل وغيره من الماديات للشأن المعنوي.
يعلو	١٤٨	«حُدَيْفَةُ يَنْمِيهِ وَبَدَرُ كَلاهما إلى باذخٍ يَغْلُو على مَنْ يُطَاوِلُهُ»؛ استعار علو الجبل الباذخ لنبل المحدث المتطاول أو القيم المتوازنة. وباذخ: عالٍ.
العنن		أنظر (قذفت).
عَيْنِيَّة		أنظر (كحيل).
عيدان	٢٥١	«عيدان بَرَوَق»؛ شبه بسقوطها سقوط أكف القوم في الحرب. وبَرَوَق ^(٢) : بقلة ضعيفة الساق تشبه الترجس.
العوالي	٣١	«يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتُ كُلِّ لَهْذَم»؛ كناية عن طلب القتال. والعوالي: من الرمح هي التي يقطع بها. ولهْذَم ^(٣) : الحاد، الماضي. يقال: سنان لهْذَم ولسان لهْذَم.
عيناء	٣٢١	«عيناء تَرْتَادُ الْأَسِيرَةَ عَوْهَج»؛ شبه بهذا حاله مع من يحب. وَالْأَسِيرَةُ ^(٤) : بطون الأرض أوسرارة الوادي. وعَوْهَج ^(٥) : طويلة العنق. والعيناء ^(٦) : الظبية الواسعة العين.

(١) في معجم ما استعجم، ج ١، ص ٣٧٥ «قال أبو سعيد [جرثم] ماء من مياه بني أسد».

(٢) لسان العرب، مادة (برق).

(٣) الصحاح، ج ٥، ص ٢٠٣٧.

(٤) معجم ما استعجم، ج ٣، ص ٧٢١.

(٥) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ١٠٦.

(٦) المخصص، ج ٨، ص ٣٨.

عَيْنِي	٣٧٦	«وعلى الشريعة رايء متحلّس رام بعينيه الحظيرة شيزب»؛ وصف للصائد (الرأيء) (١) الذي يراقب بعينه حركة العير. والشريعة (٢): مسيل الماء. ومتحلّس بالمكان (٣): مقيم فيه. والحظيرة: موضع الماء، وفي الأصل: الموضع الذي تأوي إليه الماشية، وشيزب (٤): اليباس هزالاً.
---------	-----	---

(الغين)

مغبرة	٢٦٥	«مُغْبِرَةٌ جَوَانِبُهَا»؛ وصف لقسوة الأرض أو الصحراء.
غذاء	٣٣٣	«أبناء حرب... تُغَذَّى صِغَارُهُمْ بِحُسْنِ غِذَاءٍ»؛ استعار الغذاء للتدرب على الحرب والمهارة فيها.
غربي	٣٧	«فِي غَرْبِي مُقْتَلَةٌ مِنَ النَّوَاضِحِ تَسْقِي جَنَّةً سُحْقًا»؛ شبه بهذا عينيه الباكيتين على الركب المرتحلين. والغربان: الدلوان الضخمان. والمقتلة: المذلة ويعني الناقة. الجنة: البستان. وسُحْقًا (٥): جنة ذات سُحْقٍ أي بُعْدٍ.
غرب	١٤٩	«غَرْبٌ عَلَى بَكْرَةٍ»؛ شبه بها عينيه الباكيتين على المرتحلين.
يغرد	٦٩	«يَغْرُدُ بَيْنَ حُرْمٍ»؛ استعار تغريد الطير للحمار. وحُرم (٦): غُدران، جمع غدير.
غراء	٢٧٥	«غَرَاءٌ مِمَّنْ قَطَعَ السَّحَابَ الْأَفْهَدَ»؛ شبه بها البقرة الوحشية في اللون والسرعة. وغراء: سحابة بيضاء. والأفهد (٧): الأبيض.

(١) في لسان العرب، مادة (رأى): «أرأى الرجل إذا أقام على رايئة».

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٢٦٢.

(٣) لسان العرب، مادة (حلّس).

(٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٢٧٠.

(٥) تهذيب الألفاظ، ص ١٢٧.

(٦) لسان العرب، مادة (حرم).

(٧) المحكم في اللغة، ج ٤، ص ٨٧.

غرس	٣٣٧	«غَرَسَ النخيلَ أَزْرَهُ الشَّكِيرُ»؛ شبه بهذا إبله وصغارها. وغرس النخيل: الطويل منه. والشكير ^(١) : صغار النخل. وأزره: أحاط به كالإزار.
غرقد		أنظر (دواخن).
الغريم	٢٠٩	«يَتَطَلَّعُ الدِّينَ الْغَرِيمُ»؛ شبه به في هذا التطلع خيالات سلمى التي تطالعه دائماً.
مُغزلة	٣٥	«بَجِيدٌ مُغْزِلَةٌ، أَدْمَاءٌ خَاذِلَةٌ، مِنَ الظَّبَاءِ تُرَاعِي شَادِنًا خَرَقًا»؛ شبه بجيدها في هذا الوضع جيد فتاته التي تبدت له. وجيد: عنق. ومغزلة: ظبية معها غزال. وأدماء: خالصة البياض. والخاذلة: التي خذلت الظباء وقامت على ولدها. والشادن: الذي اشتد لحمه. والخرق ^(٢) : وهو الضعيف الذي لا يقدر على الحركة. أنظر (فز).
غيطلة		
يغلب		«يَكَادُ يَغْلِبُ الْحَقُّ بَاطِلُهُ»؛ استعار قدرة الغلبة للحق.
يغالبها	٢٦٨	«أَجْمَعَ فِي النَّفْسِ مَا يَغَالِبُهَا»؛ استعار قدرة المغالبة للخمر التي تدل عليها (ما) في الجملة.
غالبة	٤٧	«قِرْنُ الشَّمْسِ غَالِبَةٌ»؛ استعار قدرة الغلبة للشمس.
فتغلل	٢١	«فَتَغْلِلُ مَا لَا تَغْلُ لِأَهْلِهَا قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيرٍ وَدِرْهَمٍ»؛ استعار للحرب صفة الغلال، والفرق بينهما أن غلال الأرض خير، وغلال الحرب شر.
غمرة	٢٢٩	«غَمْرَةُ الْمَوْتِ»؛ استعار للموت غمرة الماء. وغمرة الماء: معظمه. والماء الغامر: الكثير.
غمامة	١٣٩	«غمامة»؛ شبه بها يدي ممدوحه.
غماماً	٣٣٨	«غَمَاماً يَسْتَهْلُ وَيَسْتَطِيرُ»؛ شبه به في هذه الحال وقع سلاحه بأعدائه.

(١) الاشتقاق، ص ٣٣٩.

(٢) لعله من قولهم: «خرق الظبي دهش فلصق بالأرض ولم يقدر على النهوض... فزعاً» المحكم في اللغة، ج ٤، ص ٣٨٧.

الغيث	٣١٥	«الغيث نبته أمر»؛ شبه به البر. والغيث: المطر. وأمر ^(١) : كثير يزداد. وأنظر أيضاً (متجمع).
الغور	٣٦٢	«إِلَيْكَ مِنَ الْغُورِ الْيَمَانِي تَدَافَعَتْ يَدَاها وَنَسَعًا غَرَضِها قَلْقَان»؛ وصف لحاجة الآخرين إلى الممدوح كي ينقذهم. والغرض للناقة بمنزلة الحزام للسرّج. قال النّسّعان وأراد النّسّع وهو السير الذي تشد به الرحال. والحقّب: حبل يشد به الرجل في بطن البعير ^(٢) .
يغتال	١٦٣	«لا يَغْتَالُ هِمَّتَهُ عَنِ الرِّيَاسَةِ لَا عَجْزٌ وَلَا سَأَمٌ»؛ استعار للعجز والسأم قدرة الاغتيال لكنه نفى وقوعها.
أغوال	٢٢٤	«تَبَادَرُ أَغْوَالُ الْعَشِيِّ»؛ وصف للناقة الجريئة. والغول: بُعد المفازة لأنها تغول من يمر بها.
يغتاله	٢٤٢	«يَغْتَالُهُ الشَّيْعُ»؛ استعار قدرة الاغتيال للشيع.
يغول	٣٥٦	«يَغُولُ النَّائِي وَدِّي»؛ استعار للنأي قدرة الاغتيال، وللود صفة الإنسان المغتال.
الغيل		أنظر (برديّة).

(الفاء)

الفحل	٢٢٠	«الفحل»؛ شبه به ناقته في الرحلة.
فَدَن	٣٧١	«فَدَنَ تَطُوفَ بِهِ الْبَنَاءُ مُبَوَّبٌ»؛ شبه به في هذا الوضع ناقته إذا قربت لقتودها. والفَدَن ^(٣) : القصر المشيد، جمعه أفدان.
فَرَج	٤٨	والقتود: جمع قتد، وهو خشب الرجل. «كَرَّ فَرَجٌ أُولَاهُمَا بِنَافِذَةٍ نَجْلَاءُ تُتَبَّعُ رَوْقِيهِ دَمًا دَقَقًا»؛ وصف لما فعله الثور بالكلاب. نافذة: نفذت إلى الجوف.

(١) الصحاح، ج ٢، ص ٥٨١.

(٢) النّسّعان، والحقّب في المخصص، ج ٧، ص ١٤٣، وج ٧، ص ١٤٠ على الترتيب.

(٣) لسان العرب، مادة (فدن).

فريدة	٢٧٣	«نَجَاءَ فَرِيدَةٍ ظَلَّتْ تَتَبِعَ مَرْتَعاً بِالْفَرْقِدِ»؛ شبه بنجائها نجاء الحمار الوحشي. ونجاء: السرعة في السير. وفريدة: بقرة منفردة. والفرقد ^(١) : ولدها.
أفراس	١٥٤	«وَعَرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ»؛ استعار للصبأ فرساً جعله مُعَرِّي أي معطلاً.
الفرقد		أنظر (فريدة).
تفري	٩٤	«وَلَأَنْتَ تَفْرِي مَا خَلَقْتَ»؛ كناية عن الحزم والمضاء في الأمر. والخالق: الذي يُقَدِّرُ الأديم ويهيئه للقطع ثم يفريه أي يشقه فيأتي الفري كما قدّر ^(٢) .
فز	١٧٧	«اسْتَعَانَ بِسَيِّءٍ فَزٌّ غَيِظَلَّةٌ خَافَ الْعَيُونَ فَلَمْ يُنْظَرْ بِهِ الْحَشَكُ»؛ شبه به في هذه الاستعانة القطة التي استعانت «بماء لا رشاء له» و«مكلل بأصول النجم» اتقاء من شر الصقر الذي يلاحقها. والسيء ^(٣) : اللين في الضرع. والفز: ولد البقرة. والغيطلة: شجرة ملتفة ^(٤) . والحشك بالسكون ^(٥) ، سرعة تجمع اللبن في الضرع، واضطر الشاعر لتحريك الشين فيها. والنجم ^(٦) : النبت الذي لا ساق له.
مفاقر	٣٣١	«مَفَاقِرُ الْأَسَادِ»؛ شبه بها آثار النسوع بدف ناقته. ومفاقر ^(٧) : آثار الحبال في البئر.
الفم		أنظر (يد).

- (١) المخصص، ج ٨، ص ٣٥.
- (٢) في أساس البلاغة، ص ٣٤١: «فلان يفري الفري إذا أتى بالعجب، ويقال: قد أفريت وما فريت أي أفسدت وما أصلحت».
- (٣) الصحاح، ج ١، ص ٥٦.
- (٤) الفز، والغيطلة في المخصص، ج ٨، ص ٣٥، وج ١٠، ص ٤٤.
- (٥) جمهرة اللغة، ج ١، ص ٩٠.
- (٦) المخصص، ج ١٠، ص ١٨٧.
- (٧) كذا في شرح ثعلب، ولم أجد في غيره مفاقر بمعنى أثر الحبل في البئر. في جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٣٩٨. «فقرت البعير... إذا حززت خطمه ثم جعلت فيه الجرير ليزل».

الأفاني	٣٥٠	«الأفاني»؛ شبه بها فراخ القطا في الأرض البعيدة الأنحاء (خِرْق). والأفاني ^(١) : شجر صغير أبيض أو أصول هذا الشجر. واحدته أفانية.
الفنا	١٣	«حَبُّ الْفَنَّا لَمْ يُحْطَمْ»؛ شبه به فتات عهن هوادج الطعائن. والفنا ^(٢) : شجر ثمره حَبُّ أحمر وفيه نقطة سوداء، وهو الذي يعرف بعنب الثعلب كما في الصحاح. والعهن: الصوف.
(القاف)		
أقب	٦٥	«أَقَبَ الْبَطْنُ جَابٌ، عَلَيْهِ مِنْ عَقِيقَتِهِ عِفَاءٌ»؛ شبه به في هذا الوضع ناقته. والأقب: الضامر. وجاب: غليظ. والعقيقة: الوبر. وعفاء: صفار الوبر ^(٣) . أنظر (الودك).
القبطية		
يقبل	٣١٤	«قَدْ يَقْبَلُ الْمَالُ بَعْدَ حِينٍ عَلَى الْمَرْءِ وَحِينًا لِهَلْكَهٍ دُبُرٌ»؛ استعار حركة الإقبال والإدبار للمال.
قتلى	٧٣	«قَتَلَى قَدْ أَصِيبَتْ نَفُوسُهُمْ»؛ استعار القتل للمخمورين. أنظر- (غَرَيَنِي).
مقتلة		
القдах	١٩٥	«الْقِدَاحُ»؛ شبه بها الخيل في دقة الخَلْق والخفة. والقдах ^(٤) : جمع قدح وهو السهم.
القد	٤٩	«أَحْكِمْتُ حَكَمَاتِ الْقَدِّ وَالْأَبْقَا»؛ شبه متانة جسم الخيل بمتانة الثياب المحبوكة. والأبق ^(٥) : شبه الكتان.

(١) المخصص، ج ١١، ص ١٥٣.

(٢) المصدر السابق، ج ١١، ص ١٥٨ ومعجم الصحاح، ج ٦ ص ٢٤٥٨.

(٣) أقب، وجاب، وعقيقة، وعِفَاء، في جبهة اللغة، ج ١، ص ٣٦، وج ٣، ص ٢٠٠، وج ٣، ص ٤٣٣، وج ٣، ص ٢٦٣. وفي كتاب العين، ص ٧٠ «العقيقة: الشعر الذي يولد الولد به وتسمى الشاة التي تذبح لذلك عقيقة».

(٤) الصحاح، ج ١، ص ٣٩٤.

(٥) في الاشتقاق، ص ٧٦ «الأبق: القنب».

القدر	٩٢	«غَيْرَ مُلْعَنِ الْقَدْرِ»؛ ملعن القدر كناية عن البخل أو كثرة سب الناس لقدره. لذا نفى زهير هذه الصفة عن قدر ممدوحه.
القوادر	٢٨٠	«عَوَمَ الْقَوَادِرِ قَفَى الْأَرْدَمُونَ بِهَا إِذَا تَرَامَى بِهَا الْمُغْلُولُ الْزَبْدُ»؛ شبه بهذا العوم للقوادر حركة الإبل في الفلاة الواسعة المخيفة. والقوادر ^(١) : جمع قادس وهي السفينة العظيمة. والأردمون ^(٢) : جمع أزدم وهو الملاح الحاذق. المغلُول ^(٣) : في الأصل النبت الملتف لكنه عنى هنا البحر المتلاطم الأمواج والزبد.
المقاديم	٩٩	«وَمَا سُحِفَتْ فِيهِ الْمَقَادِيمُ وَالْقَمْلُ»؛ كناية عن البيت الحرام. وسحفت ^(٤) : حلقت. والمقاديم: مفردا مقدم الرأس. والقمل: يريد الشعر الذي فيه القمل.
أقدام	١٠٩	«وَدُبْيَانٌ قَدْ زَلَّتْ بِأَقْدَامِهَا النُّعْلُ»؛ كناية عن وقوعها في تيه الحرب وضلالها.
قذفت	١٢١	«قَذَفَتْ رِيحُ الشَّوَاءِ بُيُوتَ الْحَيِّ بِالْعَنَنِ»؛ استعار فصل القذف للريح. والعنن ^(٥) : جمع عنة وهي حظيرة من شجر تعمل حول البيوت لترد الريح عنهم.
تقاذف	٣١٨	«تَقَاذَفَ ضَرْبُ الْقَيْنِ بِالشَّرَرِ»؛ شبه به الخيول في المعركة. وتقاذف: تتابع الشرر. والقين ^(٦) : الحداد.
قرود		أنظر (أسائل).

- (١) المخصص، ج ١٠، ص ٢٥.
(٢) جهرة اللغة، ج ٢، ص ٢٦٣.
(٣) المخصص، ج ١٠، ص ١٧٣.
(٤) الصحاح، ج ٤، ص ١٣٧٢.
(٥) كتاب العين، ص ١٠٣.
(٦) المحكم في اللغة، ج ٦، ص ٣١٤: «القين: الحداد وقيل: كل صانع قين والجمع أقيان وقُيُون».

قرم	٣٨٠	«قَرَمَ بِهِ الْبَكَارَةُ مُضْعَبٌ»؛ شبه به الثور القاتل للكلاب. القرم ^(١) : الفحل الذي أُغْفِيَ من الركوب والعمل. والبكارة: جمع بكر وهو الفتى من الإبل. المصعب: الذي لم يركب فصار صعباً.
قرن	٤٧	«قِرْنُ الشَّمْسِ»، استعار للشمس قرناً.
قرى	٣٧	«وَقَرَيْ لِحَاضِرَةِ الْهُمُومِ»، استعار قدرة الأكل لحاضرة الهموم التي يُقرى لها. وأنظر أيضاً (السلم).
مقسمة	٧٨	«مَقْسَمَةٌ تَمُورُ بِهَا الدِّمَاءُ» وصف لمكان القَسَمِ عندهم. وتمور ^(٢) : تسيل.
القسم		أنظر (حصاة).
قشيب	١٢	«ظَهَرَ مِنَ السُّوَيَانِ ثُمَّ جَزَعَتْهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيبٌ وَمُقَامٌ»، وصف لأشياء الطعائن الجديدة. وقشيب ^(٣) : جديد. ومقام ^(٤) : واسع.
أم قشعم		أنظر (ألفت).
قضم		أنظر (أطبة).
قطيناً	١١١	«رَأَيْتُ . . . حَوْلَ بَيْوتِهِمْ قَطِيناً حَتَّى إِذَا أُنْبِتَ الْبَقْلُ»؛ شبه بهذا ذوي الحاجات. والقطين: الساكن النازل في الدار. وأنبِتَ البقل (هنا): نبت وأخصب الناس مما جعلهم يتحولون عن الممدوحين إليه.
يقطعن		أنظر (نثرن).

(١) الاشتقاق، ص ١٩٩.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٢٨٤.

(٣) تهذيب الألفاظ، ص ٦٥٤.

(٤) الصحاح، ج ٥، ص ١٩٩٩.

قَطَا	١٧١	«مِنْ قَطَا الْأَجَاب حَانَ لَهَا وَرُدَّ وَأَفْرَدَ عَنْهَا أُخْتَهَا الشُّبْكُ»؛ شبه بها في هذا الوضع ناقتة. والأجباب ^(١) : مواضع فيها ركابا واحدا جَب. والشبك: حبال الصائد. وأفرد عنها أختها الشبك. أي نالت أختها الشباك ففزعت هي وأسرعت.
قَلْب	٣٧١	«مِنْ قَطَا مُرَّانٍ جَانَّةً»؛ شبه بها فرسه. ومُرَّان ^(٢) : أرض. وجانئة ^(٣) : تدني صدرها من الأرض منعطفة للماء، يريد أنها منكبة على طيراتها من جنات المرأة على وليدها: أكبت عليه.
قَلْب	٣٧١	قُلْبُ نَوَاكِرْ، ماؤه من مُنْضَبٍ، شبه بهما في هذا الوضع غوور أعين إبله من طول السرى. وقلب جمع مفردا قلب وهو البشر. ونواكر ^(٤) : قليلات الماء. ومنضب: بعيد الماء.
مَقْلَاء	٣٧٣	«مَقْلَاءُ الْوَلِيدِ»؛ شبه به الحمار الوحشي. والمقلاء ^(٥) : العود الذي يضرب به الصبيان القلة.
قُمْرًا	١٦٩	«وَقَدْ أَرْوَحَ أَمَامَ الْحَيِّ مُقْتَنَصًا قُمْرًا مَرَاتِمُهَا الْقِيَعَانُ وَالنَّبْكُ» وصف هذه القمر في هذه الأماكن الصعبة إشارة إلى قدرته على وصول ما يبتغي. والقمر ^(٦) : الحمر الوحشية البيض البطون. واحداها أقمر وقمراء. والقيعان: بطون الأودية. والنبك ^(٧) : رواب من طين.

- (١) معجم ما استعجم، ج ١، ص ١١١: «موضع في ديار بني جعفر بن كلاب».
- (٢) معجم البلدان، ج ٥، ص ٩٥: «ماء لغطفان عند جبل لهم أسود».
- (٣) معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٤٨٢، والصحاح، ج ١، ص ٤١.
- (٤) الصحاح، ج ٢، ص ٨٩٧.
- (٥) الخصائص، ج ١٣، ص ١٦ وما بعدها: «المقلاء والقلة عودان يلعب بهما الصبيان، فالعود الذي يضرب به هو المقلاء، والقلة: الخشبة التي تنصب ويقال لها أيضاً المقلاء».
- (٦) كذا في شرح ثعلب وفي الخصائص، ج ٨/٨ «حمار أقمر»: يضرب إلى الحمرة.
- (٧) في معجم البلدان، ج ٥، ص ٢٥٨: «النبك، جمع نبكة وهي الروابي من الرمال اللينة» وفيه أيضاً، ج ٨ ص ٢٥٦ «وقال الأصمعي: النبكة ما ارتفع من الأرض».

القنان	١١	«جَعَلَنَ الْقَنَانُ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ» وصف حركة الظعائن وطبيعة الأماكن التي يقطعنها. والقنان ^(١) : جبل لبني أسد. وحَزْنُهُ: الموضع الغليظ منه.
قُهْب	٣٣٢	«قُهْبُ الْإِهَابِ مُلْمَعٌ بِسَوَادٍ»، شبه به ناقته بعد الكلال. والقُهْبُ ^(٢) : الأبيض وجمعه قُهْب. والإِهَاب: الجلد: والكلال: الإعياء.
الأقهد		أنظر (غراء).
أقواس	١٣١	«أَقْوِاسُ السَّوَادِ»، شبه بها الحمار الوحشي. والسراء ^(٣) : شجر تتخذ منه القيسي.
قوس	٣٦٣	«قَوْسٌ مِنَ الشَّرْيَانِ»؛ شبه به ناقته الباردة. والشريان ^(٤) : شجر تتخذ منه القسي واحدته شَرْيَانَةٌ.
أقوين	٢١٩	«دَوَارِسُ قَدْ أَقْوَيْنَ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ»؛ وصف للأطلال. وأقوين: من أقوى وأقفر: ذهب منه أهله.
قيد	٢٥٥	«قَيْدُ الْأَوَايِدِ»؛ استعار القيد للفرس. والأوابد ^(٥) : الثيران الوحشية. وتَأَبَّد: تَوَحَّش.
قار	٢٧٤	«وَرَأَيْتُهَا نَكْبَاءٌ تَحْسِبُ أَنَّهَا طَلَيْتُ بِقَارٍ»؛ شبه بسواد القار سواد البقرة النكباء. والقار: قيل هو الزفت تطلّى به الإبل والسفن. ونكباء: متنكبة ماثلة عن الطريق.
القين		أنظر (تقاذف).

- (١) معجم البلدان، ج ٤، ص ٤٠١.
(٢) معجم المقاييس، ج ٥، ص ٣٤. «القُهْبَةُ: بياض تعلوه حمرة»، والصحاح، ج ١، ص ٢٠٧.
«القُهْبُ: الأبيض تعلوه كدره».
(٣) جهرة اللغة، ج ٣، ص ٢٤٨.
(٤) المصدر السابق، ج ٢، ص ٣٥١.
(٥) أساس البلاغة، ص ١.

(الكاف)

كثيب	٣٧٠	«كَثِيبٌ أَحَدَبٌ»؛ شبه به حارك ناقته الحرف. والكثيب: حُبَيْلٌ من رمل. وأحدب: منعطف من طوله. والحرف: من الإبل: الصلبة كأنها حرف جبل.
مكحولتان	٢٢٦	«مكحولتان يَأْتُمِدُ»؛ شبه بهما عيني البقرة السادرة.
كُحَيْلٍ	٢٧٤	«كُحَيْلٌ مُعْقَدٌ»؛ شبه به سواد البقرة.
	٢٩٦	«نَضِيجٌ كُحَيْلٍ أَغْقَدَتْهُ الْمَرَاجِلُ»؛ شبه به عرق الناقة. ونضيج الكحيل: القطران. والمراجل: جمع مرجل وكل ما طبخ فيه.
	٣٢٢	«عَصِيمٌ كُحَيْلٍ فِي الْمَرَاجِلِ مُعْقَدٌ»؛ شبه به عرق الناقة. والعصيم ^(١) : بقية كل شيء وأثره من القطران والخضاب. والكحيل: من جنس القير. أسود يخرج من عين من الأرض. ومعقد: مطبوخ. وقيل: الكحيل ^(٢) : رقيق القطران.
كحيلًا	٣٦٢	«كُحَيْلًا خَالِطَتْهُ عَيْنٌ»؛ شبه به عرق ناقتة. وعَيْنٌ ^(٣) : بول يجعل في القطران وتطلى به الإبل الجربى.
كشحاً	٢٢	«طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكِنَةٍ»؛ كناية عن إخفائه الأمر سرّاً. والكشح: الخاصرة. يقال: طوى كشحه على كذا: لم يظهره.
	١١٦	«طَوَى كَشْحًا عَلَى حَزْنٍ» كناية عن إخفائه الغضب والألم. ومنه طوى كشحه عني. ومنه عدو كاشح أي مولّ. ومنه: شِلُّوْ جِمَارٍ كَشَحَتْ عَنْهُ الْحُمْرُ؛ أي تفرقت وولت عنه.
الكشح		أنظر (دء).
كف	١٧٥	«حَتَّى إِذَا مَا هَوَتْ كَفَّ الْغَلَامُ لَهَا طَارَتْ وَفِي كَفِّهِ مِنْ رِيْشِهَا تَبَلٌ». وصف ملاحقة الصقر للقطاة جَوًّا. والغلام: الشقر نفسه. ويتك ^(٤) : قَطَعُ واحداً بتك.

(١) كتاب العين، ص ٣٧٠.

(٢) الصحاح، ج ٥، ص ١٨١٠ «الكحيل: وهو النفط».

(٣) المصدر السابق، ج ٦، ص ٢٤٤٠.

(٤) جوهرة اللغة، ج ٤، ص ١٥٧٤.

٢٠٧	«كَفَّ فِتَاةٌ تَرْجَعُ فِي مَعَاصِمِهَا الْوُشُومَ» ^(١) شبه به في هذه الحالة الطلل الذي يلوح في مكانه.	
٢٤	«ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى «كَلًّا مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِّمٍ»، استعار للحرب كلاً لكنه كلاً فاسد. ومستوبل: ويبل. ومتوخم: وخيم غير مريء ^(٢) .	كلاً
٣٣٩	«فِيهَا لِعَيْنِكَ مَكْلًا وَبِهَاءً»، استعار للعين قدرة الأكل على تفسير أن مكلاً تعني موضع الكلاً وهو الذي أذهب إليه. وقد رأى بعضهم أنها منظر أو محفظ ^(٣) .	مكلاً
١٧	«تُعْفَى الْكُلُومُ بِالْمَثْنِ»؛ استعار الكلوم للنفوس المنكوبة في الحرب. وجعل مثنى الابل التي سقت دياتٍ للقتلى كالدواء الشافي لتلك الكلوم. والكلوم: جروح.	الكلوم
٣٦١	«مِنْ الْخَيْلِ كُنْتُ قَرَبْتُ لِرِهَانٍ»؛ شبه بها جسيمات القعائد المجتمعة حول فحلها. والقعائد: جمع قعود، وهي التي يقتعدها الرجل للركوب فقط. وكنمت ^(٤) : حُمر.	كُنْتُ
١٧	«وَمَنْ يَسْتَحِ كَنْزاً مِنَ الْمَجْدِ يَعْظُمُ»؛ استعار الكنز المادي للمجد المعنوي.	كنزاً
	أنظر (بيضة).	كنفا

(اللام)

١٤٩	«لَوْلَوْ قَلَبْتُ فِي السَّلَكِ خَانَ بِهِ رَبَّائِهِ النَّظْمُ»؛ شبه به في هذه الحال دموعه المنسكية من عينه على المرتحلين. والرببات: صاحبات اللؤلؤ. والنظم: جمع ناظمة.	لؤلؤ
-----	--	------

- (١) في المخصص، ج ١٠، ص ٥٧ «أبو عبيد: الوشم ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشوه بالنؤور وهو دخان الشحم. الأصمعي: الجمع وشوم».
- (٢) مستوبل ومتوخم في معجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ٨٢، وج ٦، ص ٩٥.
- (٣) كذا في شرح ثعلب وأنظر أيضاً معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ١٣١.
- (٤) المخصص، ج ٦، ص ١٥٠: «الأصمعي: من ألوانها [الخيال] الكُمته وهي حمرة يدخلها قنوء، وهي أحب الألوان إلى العرب مع الحوة».

فألجأها	١٧٥	«ثم استمرت إلى الوادي فألجأها»، استعار رغبة الحماية إلى الوادي الذي ألجأ القطاة حين التجأت إليه، وألجأها ^(١) : عصمها.
اللعج		أنظر (النواتي).
لحَاظَة	٣٣١	«فَوَقَعْتُ بَيْنَ قُتُودِ عُنُسٍ ضَامِرٍ لِحَاظَةِ طِفْلِ الْعَشِيِّ سِنَادٍ»؛ وصف الناقة اليقظة التي تلتفت يمينا ويساراً كي تتقي الخطر قبل وقوعه. والقُتُود ^(٢) : أحناء الرّحل واحداها قَتْد. وطِفْل العشي ^(٣) : قُبيل العشي. وسناد ^(٤) : شديدة عظيمة وعنس: ناقة صلبة.
يلحم	٣٢٤	«وَمَنْ يَلْحَمُ إِلَى الشَّرِّ أُنْسَجُ»؛ استعار لمُحْدِثِ الشر صفة نسج الثوب ولحمته ^(٥) .
تلظت	٣٥٦	«وَأَنِّي فِي الْحُرُوبِ إِذَا تَلْظَتُ»؛ استعار تلظي النار للحرب.
لعب	٨٧	«لَعِبَ الرِّيحُ بِهَا»؛ استعار فعل اللعب للرياح.
تلقح	١٩	«وَتَلْقَحُ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتِجُ فَتُثَمُّ»؛ استعار صفة اللقاح البشري أو الحيواني للحرب فجعلها تلقح وتنتج وتثم. ولقحت الناقة كشافاً ^(٦) . إذا حمل عليها في دمها.
لقحت	١٠٣	«لَقِحتُ حَرْبَ عَوَانٍ مُضِرَّةً»، استعار صفة اللقاح للحرب هنا أيضاً. وعوان ^(٧) : ليست بكرراً.

- (١) القاموس المحيط، مادة (لجأ).
- (٢) الصحاح، ج ٧، ص ١٤٠: (القَتْد: خشب الرّحل).
- (٣) أساس البلاغة، ص ٢٨١: «طفل العشي وهو يُعِيدُ طُلُوعَ الشَّمْسِ وَقُبَيْلَ غُرُوبِهَا».
- (٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ١٠٥.
- (٥) لحمه الثوب في معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٣٣٩، ونسج الثوب في ج ٥، ص ٤٢٤ منه أيضاً.
- (٦) في المخصص، ج ٧، ص ٩ «وأبو عبيد، فإن حمل عليها [الناقة] ستين متواليتين فذلك الكشف. ابن دريد: الكشف أن تبقى ستين أو ثلاثاً لا يحمل عليها» ومعنى زهير مؤيد لأبي عبيد.
- (٧) الاشتقاق، ص ٣٦٥ «القشعم: المسن من النسور والجمع قياشم».

أَلَقَتْ	٢٢	«أَلَقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمٍ»؛ استعار فعل إلقاء الرجل للحرب أو المنية وأم قشعم : هي الحرب، قيل : هي المنية، وقيل : هي العنكبوت. لكن المعنى يحتمل الحرب أكثر.
يلقى	٥٣	«مَنْ يَلْقَى هَرِمًا... يَلْقَ السَّامَةَ»؛ استعار للسماحة صفة مادية فجعلها تلاقي.
ملهوج		أنظر (شحمة).
لهَوَات	٢١٠	«تَسُدُّ بِهِ لَهَوَاتِ ثَغْرِ»؛ استعار للثغر لهاة بشرية. والثغر: الوضع الذي يتقى العدو منه. واللهاة ^(١) : مدخل الطعام في الحلق.
ليث	٥٤	«لَيْثٌ بَعَثَ»؛ شبه به ممدوحه في مقارعة أقرانه. وعثر ^(٢) : مكان.
	٩٤	«مِنْ لَيْثٍ أَبِي أُجْرٍ»؛ شبه بهذا الليث ممدوحه. وأجر: جمع جرو ومثلهما جراء. والجرو بالثلاث: ولد الكلب وكل سبع.
	٢٣٢	«كَلَيْثٍ أَبِي شَبْلِينَ يَحْمِي عَرِيْنَهُ»؛ شبه به ممدوحه. والشبلان: جروا الأسد.
تلين	١٨٩	«جَعَلَتْ عَرَائِكُهَا تَلِينُ»؛ استعار ليونة الغصن لعريكة الفرس. والعريكة ^(٣) : الطبيعة.

(الميم)

المجرّة	٢٥٧	«الْمَجْرَّةُ»؛ شبه بها اللاحب، وهو الطريق الواضح في الأرض.
مارد	٣٢٨	«رَبِّ مَارِدٍ»؛ شبه به في مداهمة الموت له كل حي. ومارد ^(٤) : قصر باليمن. وفي معجم ياقوت: هو حصن بدومة الجندل.

(١) الصحاح، ج ٦، ص ٢٤٨٧: «اللهاة: الهنة المطبقة في أقصى سقف الفم والجمع اللها واللهوات واللهيات».

(٢) في معجم البلدان، ج ٤، ص ٨٥: «قال أبو منصور: عثر، موضع، وهو مأسدة يعني أنه كثير الأسد».

(٣) كتاب العين، ص ٢٤٥: «وعريكة البعير سنامه إذا عركه الحمل». وفي أساس البلاغة، ص ٢٩٩: «فلان لين العريكة إذا كان سلساً، وأصله في البعير، والعريكة: الستام».

(٤) معجم البلدان، ج ٥، ص ٣٨: «مارد وهو حصن بدومة الجندل وفيه: وفي الأبلق قالت الزباء وقد غزتها فامتعا عليها، تمرد مارد وعز الأبلق».

يمر	٩٦	«وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلْمَى سَيْنِيًّا ثَمَانِيًّا عَلَى صَبِيرٍ أَمْرٍ مَا يَمُرُّ»، استعداد للأمر صفة المראה. لاحظ الجناس بين أمر ويمر. أنظر (تراقب) و (المحصد).
الممر	٢٦٦	«مَرٌّ كَرِيمٌ»؛ استعار لقوة الممدوح صفة الممرار.
مَرَّ	٣٨٦	«يَمْرِي بِأَظْلَافِهِ حَتَّى إِذَا بَلَغَتْ يُوسَى الْكَثِيبَ تَدَاعَى التُّرْبُ
يَمْرِي	٤٦	فَاتَّخَرَقَا» وصف لما فعله الثور في الجو الماطر. ويجري ^(١) : يحفر، وتداعي: تساقط.
مِسْكٌ	٧٢	«وَمِسْكٌ تُعَلُّ بِهِ جُلُودُهُمْ»؛ كناية عن حياة النعيم والترف. وتعل جلودهم: أي تدلك جلودهم بالمسك مرة بعد مرة.
تمشت	٧٣	«تَمَشَّتْ حُمَيَّا الْكَأْسِ فِيهِمْ»؛ استعار فعل التمشي للخمر. وحميّا الكأس: سورة الخمر.
مضغة	٨٢	«تَلْجُلُجُ مُضْغَةً فِيهَا أُنْيُضُ»؛ استعار لماله أو لعرضه هذه المضغة التي لا يستطيع عدوه لها هضماً. والأنيض ^(٢) : اللحم الذي لم ينضج.
استمطروا	٢٨١	«اسْتَمَطَرُوا الْخَيْرَ مِنْ كَفِّهِ»؛ استعار المطر للعطاء.
تمطو	٣٨	«تَمَطَّوْا الرِّشَاءَ وَتَجَرَّيَ فِي ثَنَائِهَا مِنَ الْمَحَالَةِ ثَقْبًا رَائِدًا قَلِقًا»؛ والثنية: الحبل الذي قد أوثق طرف منه بقتب الناقة، وطرف آخر في الغرب (الدلو). والصورة وصف للناقة في استخراجها الماء من البئر.
الأماعز	٦٧	«شَجَّ بِهَا الْأَمَاعِزُ»؛ وصف لحركة الحمار الوحشي. وبها أي بأنته. وشج: علا والأفضل هنا أن يكون معناها (قطع). والأماعز: جمع أمعز ومعزاء وهو المكان الغليظ. أنظر (ألم).
مقلة	٢٦٦	«تَرَاقِبٌ... بِمُقَلَّةٍ لَا تُغَرُّ صَادِقَةٍ»؛ وصف لصفاء رؤية الناقة. والمقلة: سواد العين.

(١) لسان العرب، مادة (مرا).

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ١٤٥.

الملاء	٥٧	«الملاء»؛ شبه به خنس النعاج. وخنس: قصار الأنوف. والنعاج: إناث البقر الوحشي. والملاء ^(١) : الثوب.
المها	٦١	«المها»؛ استعارها للفتاة كي يبرز جمال عينيها.
المياه	٣٠٥	«الشعر ليس له مردٌ إذا وردَ المياهُ به التَّجارُ»؛ أشار إلى الناس الذين يتلقون الشعر بالمياه وإلى الرواة بالتجار.
المائح	١٢١	«مَيْلُ المَائِحِ الْأَسِينِ»؛ شبه بهذا المَيْلِ مَيْلَ الطاعن بالرمح. والمائح ^(٢) : الذي ينزل إلى أسفل البشر يملأ الدلو إذا قل الماء. والمائح: الذي يمد الدلو من فوق.

(النون)

النَّيْخ	٢٤٩	«النَّيْخُ لَمْ تَنْتَقُ»؛ شبه به حديق عيون أولاد النعام. والنَّيْخ ^(٣) : هو الجَدْرِي.
مُنْتَجِع	١٩٢	«الْفَيْتُ مُنْتَجِعٌ مُعِينٌ»؛ شبه بهذا انتجاع المحتاج لممدوحه سنان.
نجا		أنظر (أجاب).
نحت	١١٨	«نَحَتِ جُدُوعُ النَّخْلِ بِالسَّفَنِ»؛ شبه بهذا اختلاف المتحاربين الطعن والضرب. والسَّفَن ^(٤) : الفأس العظيمة.
النخل	١١٥	«وَهْلٌ تُغْرِسُ إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا النَّخْلُ»؛ شبه بهذا خير الممدوحين المتوارث.
	٢٦١	«ذُرَى النَّخْلِ تَسْمُو»؛ شبه بها جبلاً في بلاد بني أسد.
نسج	١٥٨	«نَسَجَ دَاوُدُ مَا قَدْ أُورِثَ إِرْمٌ»؛ شبه بدروع داود دروع الممدوحين.

- (١) في الخصائص، ج ٤، ص ٧٦: «الملاء»: صاحب العين: الملحفة، والملاء واللحاف اللباس الذي فوق سائر اللباس من دثار البرد ونحوه.
- (٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٢٨٧.
- (٣) لسان العرب، مادة (نيج).
- (٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٧٩.

تنسجه	١٧٦	«مَكْلَلٌ بِأُصُولِ النَّجْمِ تَنَسِّجُهُ رِيحٌ خَرِيْقٌ لِّصَاحِي مَائِهِ حُبْكٌ»؛ استعار للريح قدرة النسيج. والنجم: النبات الذي لا ساق له. وريح خريق ^(١) : الريح الشديدة الهبوب.
النسك		أنظر (العتر).
نواشر		أنظر (وشم).
نشزن	٢٩٥	«نَشَزْنَ مِنَ الدَّهْنَاءِ يَقْطَعْنَ وَسَطَهَا شَقَائِقَ رَحْلِ يَبْتَهِنَّ خَمَائِلَ»؛ وصف لحركة الظعائن في الأعالي من الأرض.
مَنْشَم	١٥	«وَدَقُوا يَبْتَهَمُ عِطْرَ مَنْشَمٍ»؛ كناية عن التصميم على القتال والموت. ومنشم ^(٢) : يقال: هي امرأة عطارة من خزاعة فتحالف قوم فأدخلوا أيديهم في عطرها على أن يقاتلوا حتى يموتوا. وقيل: منشم من التنشيم في الشر.
انْعَمَ	٨	«قُلْتُ لِرَبِّعِهَا أَلَا أَنْعَمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الرُّبْعُ وَأُسَلِّمَ»؛ استعار للربيع قدرة السمع فجاء يخاطبه ويرد عليه تحية الصباح.
الناعم	١٢	«عَلَيْهِنَّ ذُلُّ النَّاعِمِ الْمَتْنَعَمِ»؛ وصف لهيئة الظعائن.
النعام	١٦٨	«النَّعَامُ»؛ شبه بها ناقته في السرعة.
نُقْبَة	٢٩٣	«نُقْبَةُ حِمَيْرِيَّةٍ يُقَطِّعُهَا بَيْنَ الْجُفُونِ الصَّبَاقُلُ»؛ شبه بها الآثار الدارسة (الطلل). والنقبة: مثل السراويل. ثوب تلبسه المرأة تحت ثوبها.
نواقر	٣٠٧	«يُصَيِّكُم مِّنِّي نَوَاقِرٌ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ»؛ استعار لألفاظ هجائه قدرة السهم على الإصابة والقتل. والنواقر ^(٣) : جمع ناقر وهو السهم إذا أصاب الهدف.
منكوباً	٤٩	«القَائِدَ الْخَيْلِ مَنكُوباً دَوَابِرُهَا»؛ وصف للخيل بعد خروجها مع قائدها من المعركة. والدوابر: هي دوابر الحوافر ومآخبرها وقد نكبتها أرض الحرب وما بها من حجارة.

(١) الصحاح، ج ٤، ص ١٤٦٧.

(٢) أنظر الكلام على «نشم» في: جهرة اللغة، ج ٢، ص ٣٦٩.

(٣) لسان العرب، مادة (نقر).

١٥٣	«القائد الخيل منكوباً دوايرها»؛ تكرار للصورة.	
٥	«وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ»؛ وصف لانبثاق الحياة الحيوانية وتكاثرها في الأطلال.	ينهضن
٣٣٥	«نَهَلْتُ مِنَ الْعَلَقِ الرَّمَاحُ وَعَلَّتِ» استعار فصل النهل والعلل للرماح. والنهل: هو أول الشرب. والعلل: الشرب الثاني والثالث.	نهلت
٢٧٨	«النَّهْيُ تَنْسِجُهُ الصَّبَا»؛ شبه بها المفاضة ^(١) وهي الدرع الواسعة. والنهي ^(٢) : الغدير.	النهي
١٠٣	«... أُنْيَابُهَا عُضْلٌ»؛ استعار الناب الأعصل للحرب. والناب الأعصل: الكالغ المعوج.	أنيابها
١٤٣	«يَحْرِقُ نَابُهُ عَلَيْهِ»؛ كناية عن الغضب الشديد. ويحرق ^(٣) : يصرف.	ناب
٣٧٧	«نَوَاحَةٌ نَعَتِ الْكِرَامِ»؛ شبه بها صوت قوسه الملساء المحدلة. والمحدلة: القوس أعلاها وأوسع من أسفلها.	نواحة
١١٨	«يَغْشَى النَّوَاتِي غِمَارَ اللَّجِّ بِالسُّفْنِ»؛ شبه بهذا قطع الطعائن للفلاة. والنواتي ^(٤) : الملاحون، جمع نوتي، وغمار البحر ^(٤) : جماعة. وفي «اللج» أنظر (بحر).	النواتي
٨٥	«وَتَوْقُدُ نَارَكُمْ شَرَرًا»؛ كناية عن الشهرة.	ناركم
٩١	«مُرْهَقُ النَّيْرَانِ»؛ كناية عن الكرم.	النيران
٢٧٦	«نَارُ الْمُوقِدِ»؛ كناية عن الاشتعال المستمر للضيغان.	نار
٣٢٩	«نَارُ الْغُضَا لِمَنْ اصْطَلَاهَا» شبه به المدوحين في حروهم.	
	انظر (مُضَغَّة).	أنيض

- (١) الصحاح، ج ٣، ص ١٠٩٩.
(٢) المصدر السابق، ج ٦، ص ٢٥١٧.
(٣) المخصص، ج ٧، ص ٧٩ «صاحب العين: حرق ناب البعير... صرف. وحرق الإنسان نابه: فعل ذلك من غيظ وغضب».
(٤) المخصص، ج ٩، ص ١٣١.

(الهاء)

الهجرة	أنظر (جندب).	
هجائن	«هَجَائِنُ مِنْ مَعَايِنِهَا الطَّلَاءُ»؛ شبه بها أوابد التيران. والهجائن: إبل بيض كرام. والمغابن ^(١) واحدها مَغَبْن وهو الرُّفْع والجمع أرفاع: وهي الأباط وأصول الأفخاذ وكل موضع يجتمع فيه العرق. والطلاء: القطران. والأوابد: الثيران الوحشية. أنظر (قيد).	٥٨
يَهْدُ	«إِذَا حُلَّ أَحْيَاءُ الْأَحَالِيفِ حَوْلَهُ يَذِي لَجَبٍ أَصَوَاتُهُ وَصَوَاهِلُهُ يُهْدُّ لَهُ مَا بَيْنَ رَمْلَةٍ عَالِجٍ وَمَنْ أَمَلَهُ بِالْفُورِ زَالَتْ زَلَاظِلُهُ» وصف للقوة التي حصلها هرم ممدوح الشاعر من اجتماع الكلمة في قبيلته وأحلافها. والأحاليف: أسد وغطفان في شعر زهير. ولجب ^(٢) : ذو جلبه. وعالج ^(٣) : رمال بين فيد والقريات. والزلازل: الشدائد.	١٤٤
هزج	«هَزَجُ الْعَشِيَّةِ أَصْهَبٌ»؛ استعار للذباب صفة الهزج والطرب. والأصهب ^(٤) : الذي خالطت لونه حمرة، وهو الذباب هنا.	٣٧٣
تهتصر	«وَالْجُدُودُ تُهْتَصِرُ»، استعار اهتصار العود للجدود. واهتصار العود: ليّ أو كسره. والجدود: مفردها جدّ وهو الحظ.	٣١٤
يهلك	«قَدْ يُهْلِكُ الْمَالُ نَائِلُهُ»؛ استعار صفة الهلاك الإنسانية للمال، وصفة القدرة على الإهلاك للنائل.	١٤١
متهللاً	«مَتَهَلَّلًا»؛ شبه المعطي مالاً في تهلله بالآخذ إياه.	١٤٢

- (١) المخصص، ج ٧، ص ٥٠.
(٢) الصحاح، ج ١، ص ٢١٨.
(٣) معجم البلدان، ج ٤، ص ٧٠.
(٤) عبارة لسان العرب، مادة (صهب) والمعروف أن الصهبه مختصة بالشعر وهي حمرة يعلوها سواد.

الهناء	٨٢	«قد يُشْفِي من الجَرْبِ الهِنَاءُ»؛ شبه بهذا قطع السيف للرأس المجروح عاذاً هذا القطع شفاءً للرأس من آلامه. والهناء ^(١) : القطران.
الهندواني	١٦٣	«الهُندَوَانِي»؛ شبه به ممدوحه في مضائه وقطعه للأمور. والهندواني: السيف المنسوب إلى الهند.
	٢٥١	«وَقَعَ الْهُندَوَانِي»، شبه بهذا الوقع وقع هجائه على أعدائه.
تَهَاوِل	٣٨٣	«تَهَاوِل الرِّقْم»؛ شبه بها الألوان المختلفة للزهر من النبات. وتهاول الرقْم ^(٢) : نقوش الوشي ورقومه.
هوي	٦٧	«هُوِي الدَّلُو أَسْلَمَهَا الرِّشَاءُ»؛ شبه به هوي الأتان في الأرض المنخفضة.

(الواو)

وجوه	١١٣	«وَفِيهِمْ مَقَامَاتٌ حَسَنَاتٌ وَجُوهٌهَا»؛ استعار حسن الوجه - وهي صفة بشرية - لمقامات الممدوح - وهي صفات معنوية.
الوحي	١٢٦	«الْوَحْي»؛ شبه به الطلل العافي. والوحي ^(٣) : الكتابة.
	١٤٤	«الْوَحْي»؛ شبه به الطلل العافي. تكرار للصورة السابقة.
	٢٦٨	«الْوَحْي فِي حَجَرِ الْمَسِيلِ الْمُخْلِدِ»؛ شبه به أطلالاً بالفدقد. الوحي كالكتاب وإنما جعله في حجر المسيل لأنه أصلب له. والمخلد: المقيم.
الودك	١٨٣	«دَنَسَ الْقِبْطِيَّةُ الْوَدُكُ»؛ شبه بهذا هجاءه المقذع للحارث بن ورقاء الصيداوي من بني أسد. والقبطية ^(٤) : كل ثوب أبيض. والودك ^(٥) : الدسم.

(١) المحكم في اللغة، ج ٤، ص ٢٦١؛ والاشتقاق ص ٤٨٧.

(٢) المخصص، ج ٤، ص ٦٧، وج ١٠، ص ١٩٥.

(٣) أساس البلاغة، ص ٤٩٤.

(٤) المخصص، ج ٤، ص ٧١: «القبطية: ثياب بيض من كتان تتخذ بمصر».

(٥) جهرة اللغة، ج ٢، ص ٢٩٨: «الودك: الشحم وغيره».

وَاد	٣٦٧	«ولنا بقدس... وَادِ قَرَارَ مَأْوُهُ وَنَبَاتُهُ تَرعى المَحَاضُ بِهِ وَوَادِ فَارِغُ». وصف لناحيتين من الأرض أحدهما نافعة (وَادِ قَرَار)، والأخرى فارغة من كل نفع (وَادِ فَارِغ). والمَحَاضُ: الإبل الحوامل. وقَدَس: اسم مكان.
الوذيلة	٢٥٥	«الوذيلة»؛ شبه بها فرسه في الصفاء واللمعان. والوذيلة ^(١) : الفضة.
أوردوا	٢٥	«ثُمَّ أَوْرَدُوا غِمَاراً تَفَرَّى بِالسَّلَاحِ وَبِالدِّمِّ»؛ استعار فعل الورد لعودتهم إلى الحرب بما فيها من دماء غامرة.
وارد	٣٢٧	«آخِر وَارِدٍ»؛ شبه به المنتظر ظمناً على حياض المنيا.
المستورد		أنظر (ذئب).
وُزِقَ	٢١٥	«وُزِقَ المَرَائِلُ»؛ كناية عن كثرة الركوب والحرب. وورق المراكل ^(٢) : يعني أن مواضع أرجل الفرسان من الخيل قد اسودت لأن الشعر تحات عنها. وأورق: أصبح لونه لون الرماد. يقال ورق وأرق بإبدال الواو همزة.
وسادي	٣٣٠	«وَسَادِي»؛ شبه بها ذراع ناقتة في الرحلة.
الوسمي		أنظر (أجابت).
الوشيج		أنظر (الخطي).
وشم	٥	«مَرَّاجِعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِيرِ مِعْصَمٍ» شبه بها أطلال فتاته. والنواشير: عصب الذراع، الواحدة ناشرة. والمِعْصَم: موضع السوار.
الوشم	٣٨٢	«الوشم»، شبه به الطلل الدارس. والوشم: نقش في ظاهر الكف أو المعصم يُحشى نَوُوراً أو كحلاً.
الوشوم		راجع (كف).

(١) في معجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ٩٩، «الوذيلة»: المرأة؛ وفي الصحاح، ج ٥، ص ١٨٤١

«الوذيلة»: المرأة وحكى أبو عبيد؛ الذذيلة: القطعة من الفضة.

(٢) جهرة اللغة، ج ٢، ص ٤١٠ «الورقة: غبرة تضرب إلى سواد».

مواطن ٧٤ «وَشَرُّ مَوَاطِنِ الْحَسَبِ الْإِبَاءُ»؛ استعار مواطن للحسب وللإباء وللشر.

(الياء)

اليد ١٠ «الْيَدُ فِي الْقَمْرِ»؛ شبه بهذا الوضع حالَ الظعائن في وادي الرس.
 ٣٣١ «صَفْقَةُ بِالْيَدِ»؛ شبه بسرعة هذه الصفقة سرعة إفاقة من نومه.
 اليرندج ٣٢٣ «الْيَرْتَدَجُ»؛ شبه به سواد الليل وقت الرحلة. واليرندج والأرتدج^(١): السواد يُسَوِّدُ به الخُف.
 اليمني أنظر (جفن) و(سحل).

(١) لسان العرب، مادة (ردج).

مصادر التوثيق اللغوي

- (١) البكري (- ٤٨٧هـ): معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع. تأليف أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي. تحقيق مصطفى السقا. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥.
- (٢) ثعلب (- ٢٩١هـ): شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب. ط. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٤.
- (٣) الجوهري (- ٣٩٣هـ): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية). تأليف اسماعيل بن حماد الجوهري. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. ط. دار الكتاب العربي بمصر، ١٩٥٦.
- (٤) الحسيني (- ١٢٠٥هـ): تاج العروس من جواهر القاموس. تأليف محب الدين أبي الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي. ط. التراث العربي بالكويت ١٩٦٥. وط. علي جودت بمصر ١٣٠٧هـ.
- (٥) الحموي (- ٦٢٦هـ): معجم البلدان. تأليف شهاب الدين ياقوت الحموي الرومي البغدادي. ط. دار صادر، بيروت، ١٩٧٩.
- (٦) الخليل (- ١٧٥هـ): كتاب العين. تأليف الخليل بن أحمد الفراهيدي. تحقيق الدكتور عبد الله درويش. مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧.
- (٧) ابن دريد (- ٣٢١هـ): جمهرة اللغة. تأليف أبي بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، ابن دريد، طبعة بالأوفست، مكتبة المثنى ببغداد عن ط. حيدر آباد ١٣٤٤هـ.
- (٨) ابن دريد: كتاب الاشتقاق. تصنيف الشيخ الإمام أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. ط. مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٩.
- (٩) الزخشمري (- ٥٣٨هـ): أساس البلاغة. تأليف جاد الله أبي القاسم محمود بن عمر الزخشمري. تحقيق عبد الرحيم محمود. طه دار الكتب المصرية، ١٣٤١هـ.

- (١٠) ابن السكيت (٢٤٤هـ -) : تهذيب الألفاظ لأبي يوسف يعقوب بن اسحاق السكيت. تهذيب أبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي، تحقيق لويس شيخو، بيروت ١٨٩٥.
- (١١) ابن سيده (٤٥٨هـ) : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة. تأليف علي بن اسماعيل بن سيده. تحقيق مصطفى السقا ود. حسين نصار. ط. البابي الحلبي بمصر ١٩٥٨.
- (١٢) ابن سيده : المخصص. تأليف أبي الحسن علي بن اسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيده. المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، مصر ١٣١٦هـ.
- (١٣) كحالة : معجم القبائل العربية. ط. المكتبة الهاشمية، بدمشق ١٩٤٩.
- (١٤) ابن فارس (٣٩٥هـ) : معجم مقاييس اللغة. تأليف أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. تحقيق عبد السلام هارون. ط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٦٦هـ.
- (١٥) الفيروزبادي (٧١٨هـ) : القاموس المحيط. تأليف مجد الدين الفيروزبادي. ط. المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٣٣٢هـ - ١٩١٣ م.
- (١٦) ابن منظور (٧١١هـ) : لسان العرب. تأليف أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور. ط. دار صادر ودار بيروت؛ بيروت ١٩٥٥.

فهرس الألفاظ اللغوية المشروحة في المعجم

(ب)

بَتَك : ٢٥٥
البجیل : ٢٢٧
بَاذخ : ٢٤٤
البردية : ٢١٦
البرز : ٢١٥
بروق : ٢٤٤
البكارة : ٢٥١
المبلج : ٢٣٤
بوان : ٢٢٤

(ت)

التلاع : ٢١٨

(ث)

ثُعول : ٢٣٧
ثغر : ٢٥٧
الثفال : ٢٣٠
ثَل : ٢٤٢
الإئتمد : ٢١٨
ثمل : ٢١٨
الثناية : ٢٥٨
ثهمد : ٢١٤

(أ)

الأواید : ٢٥٣ ، ٢٦٢
الأبق : ٢٤٩
آجن : ٢١٤
آدم : ٢١٤
أدماء : ٢١٤ ، ٢٤٦
أديم : ٢١٤
أزر : ٢٤٦
المآزر : ٢١٥
امتأسد : ٢٢٦
أسرة : ٢٤٤
مؤتسيان : ٢٤١
الأشاء : ٢١٥
أضاعة : ٢١٥
أكم : ٢٣٦
ألم : ٢١٥
أمر : ٢٤٧
المأمول : ٢٢١
أنيض : ٢٥٨
إهاب : ٢٥٣ ، ٢١٦
إير : ٢١٦

(ج)

الجَوْجُؤُ: ٢٣٩ ، ٢١٨
جَاب: ٢٤٩
جَأَوَاء: ٢٣٧
الأجَاب: ٢٥٢
الجبا: ٢١٤
جُثْم: ٢٢٠
الجد - الجدود: ٢٢٤ ، ٢٦٢
جرهم: ٢١٧
الجرو: ٢٥٧
الجواري: ٢١٩
الجسرة: ٢٢٥
الجفن: ٢١٩
الجل: ٢١٥
الجمام: ٢٣٢
جندب - جنادب: ٢٢٠
الجنة: ٢٤٥
جنى: ٢٢٣

جائنة: ٢٥٢

جِواء: ٢٤٠

الجوني: ٢٢١

جيد: ٢٤٦

(ح)

الحبابير: ٢٢٠
حذب - أحذب: ٢٢١ ، ٢٥٤
المحدلة: ٢٢٢ ، ٢٦١
حرز: ٢٢١
حُرس: ٢١٧
حُرف: ٢٥٤
يحرق: ٢٦١

الحزن: ٢٢١ ، ٢٥٣

الحسرى: ٢١٩

يحشونها: ٢٢٢

الحشك: ٢٤٨

محصد: ٢٢٢ ، ٢٣١

الحِصان: ٢٢٢

المحصن: ٢٢٣

الحضر: ٢٢٣

حظيرة: ٢٤٥

أحمر (ثمود): ٢٢٣

حيّا: ٢٥٨

يحفش: ٢٣٦

الحَقَب: ٢٤٧

متحلّس: ٢٤٥

الأحالييف: ٢٦٢

يُحْمَن: ٢١٩

حواني: ٢١٩

عحلا: ٢٣١

(خ)

خَبْ: ٢٢٤

خبط - خابط: ٢٢٤ ، ٢٤٣

الأخدرى: ٢٢٥

مخدر: ٢٢٥

خَدِي: ٢٤١

الخذاريف: ٢٢٥

خاذلة: ٢٤٦

يَحْر: ٢٢٥

الجُرق: ٢٤٦

خريق: ٢٦٠

خُرم: ٢٤٥

أخطبان: ٢٣١

الأربيّة: ٢٣٠	الخطيّ: ٢٢٦
رابىء: ٢٤٥	خطف: ٢٢٦
مراجل: ٢٥٤	الخلج: ٢٢٨
الرّجل: ٢١٧	مخلد: ٢٦٣
رجوّان: ٢٣٣	الخليط: ٢٢٦
الأردمون: ٢٥٠	خلّق: ٢٢١
الردمة: ٢٢٩	الخالق: ٢٤٨
الرّازقي: ٢٣٤	الخلاء: ٢١٤
مرزم: ٢٣٢	الخمّر: ٢٤٠
رضييض: ٢١٨	خميلة: ٢٢٦
رضوى: ٢٣١	خنس: ٢٢٧، ٢٥٩
تراعيه: ٢٢٦	المتخيّم: ٢٤٣
الرّفع: ٢٦٢	(د)
رافع: ٢٢٠	الديباج: ٢٢٦
مرقبة: ٢٣٧	الدوابر: ٢٢٧، ٢٦٠
الرّق: ٢٣١	الأدحي: ٢١٨
الرّقم:	دواخن: ٢٢٨
أرندج - برندج: ٢٦٥	تداعى: ٢٥٨
روّقان: ٢٣٢	دمليج: ٢٢٨
الرّواق: ٢٢٤	الدّوم: ٢٢٨
(ز)	مدهدى: ٢٢٤
مزوود: ٢٣٢	(ذ)
الرّج: ٢٣٢	ذلق: ٢٣٢
المزّج: ٢٣٦	مذلة: ٢٤٥
الزلازل: ٢٦٢	الدُّنابي: ٢٢٩
الأزملة: ٢٢٩	(ر)
يزاول: ٢٣٣	آرام: ٢٢٦
نزايله: ٢٢٦	الإرباب: ٢٣٠
(س)	الرّبات: ٢٥٥
سابىء: ٢٢٤	ريق: ٢٣٠

تُسبب: ٢٣٣	سبب: ٢٣٣
شِعار: ٢١٨	سُحِفَت: ٢٥٠
الشكير: ٢٤٦	سُحِق: ٢٤٥
الشُّلو: ٢٣٨	سحل: ٢٣٤، ٢١٧
شهباء: ٢٣٨	سربال - مسربة: ٢٣٤
شاه: ٢٣٨	مسرد: ٢٤١
(ص)	سراء: ٢٥٣
صحل: ٢٣٩	السفير: ٢٢٤
صرف: ٢٤١	السُّفعة: ٢٣٤
صرمت: ٢٢١	السُّفن: ٢٥٩
المصعب: ٢٥١	السوافي: ٢٣٥
صعل: ٢٣٩	سليب: ٢٣٠
صفوان: ٢٣٩	السُّلم: ٢٣٥
صَقب: ٢٢٤	أسمر: ٢٣٥
مصلصل: ٢٤٠	سنابك: ٢٢٣
أصهب: ٢٦٢	سِناد: ٢٥٦
صهباء: ٢٣٧	السَّيىء: ٢٤٨
صام النهار: ٢٤٠	السَّيد: ٢٣٥
صير أمر: ٢٢٣	(ش)
(ض)	الشؤيوب: ٢٣٦
الضراء: ٢٤٠	مُشَبَّب: ٢٣٦
أضر: ٢١٦	مُشَبَّب: ٢٣٦
ضراغم: ٢٤٠	المشوبة: ٢٢٩
الضريك: ٢٢١	الشِّبك: ٢٥٢
ضاريات: ٢١٥	الشبل: ٢٥٧
مضلة: ٢١٩	شَج: ٢٥٨
(ط)	الشخب: ٢٣٧
أطبة: ٢٤١	الشَّد: ٢٢٦
المطرَّد: ٢٤٠	الشادن: ٢٣٧، ٢٤٦
طَفَل العشي: ٢٥٦	الشريعة: ٢٤٥
	شيرب: ٢٤٥

العوالي : ٢٤٤	طلوح : ٢١٤
عمد (الثرى) : ٢٣٠	الطلاء : ٢٦٢
عنس : ٢٥٦	طوائف : ٢١٧
العَنن : ٢٥٠	(ع)
العُناة : ٢٣٠	العباء : ٢٢٧
عنيّة : ٢٥٤	العِتر : ٢٤٢
العهاد : ٢١٦	عتقا : ٢٣١
العهن : ٢٤٩	عتر : ٢٥٧
عوهج : ٢٤٤	العرصات : ٢٣١
عوان : ٢٥٦	معطلة : ٢٣٨
العين : ٢٢٦	العطن : ٢٤١
عيناء : ٢٤٤	عرفاء : ٢٣٧
(غ)	العُرْك — عركي : ٢٣٥
مغابن : ٢٦٢	العريكة : ٢٥٧
غُثر : ٢٤٠	أعساس : ٢٣٣
غرب — غريان : ٢٥٨ ، ٢٤٥	عسلان : ٢٢٩
غوارب : ٢١٦	عشواء : ٢٤٣
غراء : ٢٤٥	أعصل : ٢٦١
غرس : ٢٤٦	معصم : ٢٦٤
غَرَض : ٢٤٧	عصيم : ٢٥٤
غرقد : ٢٢٨	معضد : ٢٣٤
مغزلة : ٢٤٦	تعفو : ٢٤٣
غطاط : ٢٢١	عفاء : ٢٤٩ ، ٢١٨
مقلولب : ٢٥٠	معقد : ٢٥٤
غلام : ٢٥٤	عاقد : ٢١٤
غمرة — غمار : ٢٦١ ، ٢٤٦	العقيقة : ٢٤٩
غيث : ٢٤٧ ، ٢١٦	عالج : ٢٦٢
غيطة : ٢٤٨	العلق : ٢٤٣
الغيل : ٢١٦	العلل — تُعل : ٢٦١ ، ٢٥٨
(ف)	علالة : ٢٢١
مقام : ٢٥١	علياء : ٢٣٠

مقصراً: ٢٣٧	فَدَن: ٢٤٧
القصر: ٢٣٧	الْفُروج: ٢٢١
قُضيم: ٢٤١	فريدة: ٢٤٨
القطين: ٢٥١	فرقد: ٢٤٨
القُعائد: ٢٥٥	فري: ٢٤٨
قُليب: ٢٥٢	الْفَرْ: ٢٤٨
مقلاء: ٢٥٢	مفاقر: ٢٤٨
قُمر: ٢٥٢	متفلق: ٢٢٢
القنان: ٢٥٣	الأفاني: ٢٤٩
قهب: ٢٥٣	الْفَنّا: ٢٤٩
أَقهد — مقهّد: ٢٤٥ ، ٢٣٢	المفاضة: ٢٦١
قار — مقير: ٢٥٣ ، ٢٣٤	
القيض: ٢٢٠	(ق)
القيعان: ٢٥٢	الأقَب: ٢٤٩
قان: ٢٣٥	الْقِبطية: ٢٦٣
أقوين: ٢٥٣	الْقُتود: ٢٤٧ ، ٢٥٦
(ك)	المَقْتلة: ٢٤٥
كثيب: ٢٥٤	القдах: ٢٤٩
كُحيل: ٢٥٤	الْقَد: ٢٢١
الكُذري: ٢٢١	قدس: ٢٦٤
الكشح: ٢٢٨ ، ٢٥٤	القوادم: ٢٥٠
كِشاف: ٢٥٦	مقاديم: ٢٥٠
كلال: ٢٥٣	تقاذف: ٢٥٠
الكلوم: ٢٥٥	قردد: ٢٣٣
كُمت — كُمت: ٢٣٧ ، ٢٥٥	الْقَر: ٢٤٣
الكناس: ٢٣٩	قرقري: ٢٣٦
كنف:	الْقِرْم: ٢٥١
الكاامل: ٢٤٢	يقرو: ٢١٤
(ل)	قِرِّي: ٢٣٥
لثق: ٢٤٣	قشيب: ٢٥١
	قشعم: ٢٥٧

النبك : ٢٥٢
 التَّاء : ٢٣٢
 مَسَّج : ٢٢٠
 النجم : ٢١٦ ، ٢٤٨ ، ٢٦٠
 نِجاء : ٢٢٠ ، ٢٢٥ ، ٢٤٨
 نسج :
 النَّعَان : ٢٤٧
 نِسْفَة : ٢٣٦
 النَّسْك : ٢٤٢
 النواشر : ٢٦٤
 ناشط : ٢٣٦
 منشم : ٢٦٠
 منضَّب : ٢٥٢
 نضيج : ٢٥٤
 النُّظْم : ٢٥٥
 النَّعَاج : ٢٥٩
 الأنعمان : ٢١٤
 نافذة : ٢٤٧
 النَّقْبَة : ٢٦٠
 النواقر : ٢٦٠
 نكباء : ٢٥٣
 نواكز : ٢٥٢
 النهل : ٢٦١
 النهي : ٢٦١
 النُّوَاقِي : ٢٦١

(هـ)

المهاجرة : ٢٢٠ ، ٢٢٩
 المهجائن : ٢٦٢
 اهتصار : ٢٦٢
 هندواني : ٢٦٣

الجأ : ٢٥٦
 لجب : ٢٦٢
 اللُّج : ٢١٦
 يلحب : ٢١٥
 لُحْمَة : ٢٥٦
 ملاطم : ٢٣٤
 الملهوج : ٢٣٧
 لَهِذَم : ٢٤٤
 لَهَق : ٢٣٦
 اللهاة : ٢٥٧

(م)

الماتح : ٢٥٩
 مخاض : ٢٦٤
 وارد : ٢٥٧
 المَمَر : ٢٣١
 المُرَّان : ٢٣٤
 مَرَّان : ٢٥٢
 يمري : ٢٥٨
 الأماعر — معزاء : ٢١٥ ، ٢٥٨
 مُقْلَة : ٢٥٨
 مَل : ٢٣٣
 الملاء : ٢٥٩
 المورد : ٢٣٥
 تمور : ٢٥١
 الماتح : ٢٥٩

(ن)

النزي : ٢٢٤
 أنبت : ٢٥١
 النبيث : ٢٢٥
 النج : ٢٥٩

الودك: ٢٦٣	يساء: ٢٦٣
وذيلة: ٢٦٤	تداول: ٢٦٣
مستورد: ٢٢٩	هواء: ٢٣٩
أورق: ٢٦٤	(و)
الوشمي: ٢١٦ ، ٢٢٠	مستويل: ٢٥٥
الوشم - وشوم: ٢٥٥ ، ٢٦٤	الوحي: ٢٦٣
وشيخ: ٢٢٦	وخذ: ٢٤١
وضعن: ٢٤٣	متوخم: ٢٥٥